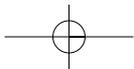
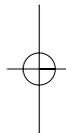
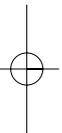


Reiner Gaar

Orgelimprovisation



Reiner Gaar

Orgelimprovisation

Lehrplan und Arbeitshilfen

mit einer Einführung
von Hans Haselböck

Revidierte und erweiterte Fassung
2003

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gaar, Reiner: Orgelimprovisation; Lehrplan und Arbeitshilfen /
Reiner Gaar. Mit einer Einführung von Hans Haselböck. –
Stuttgart: Carus-Verlag, 1996, Revidierte Fassung 2003
ISBN 3-89948-054-6
NE: Haselböck, Hans; GT

© 1996/2003 by Carus-Verlag Stuttgart – CV 24.017
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. /
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

ISBN: 3-89948-054-6

Inhalt

Einführung von Hans Haselböck	9
Vorwort zur 3. Auflage	10
Vorwort	11
Vorschlag für den Studienverlauf	12

Kapitel 1. Ausbildung bis zur kirchenmusikalischen B-Prüfung

1. Elementarstufe I

1.1. Plagal-authentisches sowie authentisch-plagales Quintpendel	14
1.2. Kadenzen in enger und weiter Lage	15
1.3. Der Kantionalsatz	17
1.3.1. Geschichte und Entwicklung der Solmisation	17
1.3.2. Das Hexachordsystem des Guido von Arezzo	18
1.3.3. Übersicht über die Kirchentonarten	19
1.3.4. Die Klauselbildung	20
1.3.5. Die Entwicklung des Tonvorrats	20
1.4. Grundtonfortschreitung	21
1.5. Leittonführung	22
1.6. Authentische Doppelwendung	23
1.7. Analyse von Choralsätzen	24
1.7.1. Unterschiede zwischen modaler und dur-moll-tonaler Harmonik	24
1.7.2. Choralsätze des 16. und frühen 17. Jahrhunderts	25
1.7.3. Choralsätze von Johann Sebastian Bach	26
1.8. Das Bizinium	27
1.9. Quintfallsequenzen	28
1.9.1. Quintfallsequenzen in enger Lage	28
1.9.2. Quintfallsequenzen in weiter Lage	30
1.9.3. Quintfallsequenzen zweistimmig	32
1.9.4. Quintfallsequenzen dreistimmig	33
1.10. Der tonale Verlauf im Hinblick auf Modulationen und Nebentonarten im Stilbereich des Barock	33
1.11. Harmonisierung von Tonleitern	35
1.11.1. Tonleiter zweistimmig	35
1.11.2. Tonleiter vierstimmig	36
1.12. Freie Improvisation über Texte und Bilder	37
1.13. Literaturverzeichnis	38

2. Elementarstufe II

2.1. Harmonisierung von Tonleitern	39
2.1.1. Tonleiter im Baß	39
2.1.2. Tonleiter im Tenor	42
2.2. Der verminderte Septimakkord mit authentischer Auflösung	42
2.3. Quartsext-Bildungen	44
2.4. Das Choralbizinium mit bewegter Gegenstimme	45
2.5. Der Echo-Choral	46
2.6. Reaktionsübung mit unterbrochener Harmonisierung	49
2.7. Das Fugato über einzelne Choralzeilen (dreistimmig)	50
2.8. Möglichkeiten zur Kolorierung von Chormelodien	51
2.9. Literaturverzeichnis	53

3. Grundstufe I

3.1. Harmonisierung von Tonleitern (dreistimmig)	54
3.2. Der verminderte Septimakkord mit plagaler Auflösung	55

3.3.	Die unterschiedliche Auflösung der Doppelleittonklänge	56
3.4.	Reale Sequenzen zur Vorbereitung des Stilbereichs „Romantik“	58
3.5.	Mixtur-Übung	59
3.6.	Choralvorspiele mit „Vorimitation“	61
3.6.1.	Süddeutscher Typ	61
3.6.2.	Norddeutscher Typ	63
3.7.	Orgelchoräle mit Motiven aus Johann Sebastian Bachs <i>Orgelbüchlein</i>	64
3.8.	Choralharmonisierung mit Stilmitteln des 19. Jahrhunderts	64
3.9.	Übungen mit Ganztonmaterial (1. Modus von Olivier Messiaen)	67
3.10.	Literaturverzeichnis	69
4.	Grundstufe II	
4.1.	Mixturen	70
4.2.	Akkorderweiterungen am Ende des 19. Jahrhunderts	72
4.3.	Erweiterte reale Sequenzen	73
4.4.	Begleitung „Neuer Lieder“	74
4.4.1.	Kadenzen	74
4.4.2.	Ostinati	74
4.4.3.	Sequenzen	74
4.4.4.	Die Bluestonleiter	75
4.4.5.	Literaturauswahl zur jazzorientierten Improvisation	76
4.5.	Die Pastorale	76
4.6.	Der Arnstädter Orgelchoral	78
4.7.	Kleinere Partitenformen	79
4.8.	Literaturverzeichnis	81

Kapitel 2. Ausbildung bis zur kirchenmusikalischen A-Prüfung

1. Aufbaustufe I

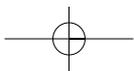
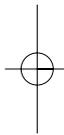
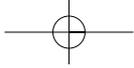
1.1.	Die Ausweitung des Klangvorrats bis zum frühen 20. Jahrhundert	83
1.2.	Die Wiederentdeckung der plagalen Akkordverbindung	84
1.3.	Die alternierende Achtstufigkeit	85
1.4.	Sonderformen der alternierenden Achtstufigkeit	85
1.5.	Die akustische Tonalität	86
1.6.	Der „Resonanz-Akkord“ von Olivier Messiaen	89
1.7.	Der 2. Modus von Olivier Messiaen	90
1.8.	Der 3. Modus von Olivier Messiaen	92
1.9.	Die Passacaglia, die Ciacona	93
1.10.	Themen für die Passacaglia, Ciacona	94
1.11.	Die Concerto-Form im Barock-Stil	97
1.12.	Das Präludium, die Toccata im Barock-Stil	100
1.13.	Tonaler Verlauf der Ouvertüren in den vier Orchestersuiten Bachs	102
1.14.	Kanon-Übungen	103
1.15.	Improvisation über biblische Texte und Themen	104
1.16.	Literaturverzeichnis	106

2. Aufbaustufe II

2.1.	Einsatzfolgen in Johann Sebastian Bachs Instrumentalfugen	107
2.2.	Entwicklung eines Fugenthemas aus Choralzeilen	108
2.3.	Fugenthemen	109
2.4.	Das umgekehrte Pendel in der Satztechnik des 19. Jahrhunderts	112
2.5.	Die weiteren Modi von Olivier Messiaen	113
2.6.	Elemente in der Harmonik Olivier Messiaens	114
2.7.	Thematische Anregungen zur freien Improvisation unter Verwendung von Stilmitteln Olivier Messiaens	116
2.8.	Improvisation mit Stilmitteln der Avantgarde	117
2.9.	Literaturverzeichnis	121

Kapitel 3. Konzertante Improvisation

1.	Fortbildungsklasse – Elementarstufe	
1.1.	Erläuterungen zur mitteltönigen Stimmung	122
1.2.	Notenbeispiele zur Gotik	123
1.3.	Kolorierung über Bordunbässen	125
1.4.	Plagale Ketten im Renaissance-Stil	126
1.5.	Sequenzen und Tonleiterübungen	127
1.6.	Magnificat-Versetzen	129
1.7.	Themen für Magnificat-Versetzen	130
1.8.	Transposition von Themen mit Hilfe der „alten Schlüssel“	131
1.9.	Modelle für reale Sequenzen	132
1.10.	Harmonisierung von viertaktigen Themen mit Ergänzung (Kommentar)	133
1.11.	Literaturverzeichnis	134
2.	Fortbildungsklasse – Grundstufe	
2.1.	Themen für die moderne freie Fantasie	135
2.2.	Hinweise zum doppelten und dreifachen Kontrapunkt	137
2.3.	Kontrapunktübungen	138
2.4.	Der Stilbereich „Wiener Klassik“	140
2.5.	Exposition eines Andante-Satzes	145
2.6.	Literaturverzeichnis	146
3.	Fortbildungsklasse – Aufbaustufe	
3.1.	Erweiterte Kontrapunktübungen	147
3.2.	Fugenthemen	147
3.3.	Formschema für den Sonatensatz mit <i>einem</i> Thema in Anlehnung an Dupré (Andante-Form)	150
3.4.	Dupré-Themen für den Andante-Satz	151
3.5.	Literaturverzeichnis	151
4.	Konzertreifeausbildung	
4.1.	Theoretische Grundlagen	152
4.2.	Themen für Doppel- und Tripelfugen	153
4.3.	Andante-Themen	155
4.4.	Themen für Siciliano, Tranquillo, Cantabile	155
4.5.	Formschema für den Sonatensatz mit zwei Themen (auch als Finale)	156
4.6.	Literaturverzeichnis	156
5.	Meisterklasse	
5.1.	Daten zur Orgelimprovisation	158
5.2.	Orgel-Improvisationsschulen (kleine Übersicht)	158
5.3.	Klassische französische Formen	159
5.4.	Themen für die Fantasie	164
5.5.	Formschema für das Scherzo (mit zwei Themen)	165
5.6.	Themen für das Scherzo	166
5.7.	Themen für die Sonatenform	166
5.8.	Fugen-Themen	169
5.9.	Literaturverzeichnis	170
	Die Lehrpläne im Überblick	171
	Abkürzungen	180
	Literaturverzeichnis	181
	Stichwortverzeichnis	183



Einführung von Hans Haselböck

Improvisation –

– was unter diesem Begriff zu verstehen ist, hat Goethe in seinen Gesprächen mit Eckermann zum Ausdruck gebracht, nämlich, über einen Gegenstand, der zur Aufgabe gestellt ist, unmittelbar produktiv zu werden. Improvisation kennt man in der Redekunst (mit allen Abstufungen zwischen einem wörtlich aufgeschriebenen Vortrag und einer völlig frei gehaltenen Rede), in der Poesie (in der *commedia dell'arte* gab es Freiräume für improvisierte Einschübe), in der Baukunst (nicht alle Einzelheiten der Stukkateure etwa wurden im Plan genau festgelegt) und im Tanz (die schriftliche Fixierung der Tanzschritte ist verhältnismäßig jung). Redet man aber von musikalischer Improvisation, so wird man sich der Definition von Ernst Ferand anschließen, der darunter „das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik ohne offenkundige unmittelbare Vorbereitung“ versteht.

War einst dem ausübenden Musiker ein gewisser Freiraum für improvisatorische Ausgestaltung seines Parts eingeräumt, so wurde diese Art der Musiziergesinnung mit dem Aufkommen des Geniebegriffes unter den Komponisten mehr oder minder obsolet: Nunmehr schrieb der Compositeur immer mehr und differenziertere Vortragsbezeichnungen in seine Werke, um die in seinen Augen bestmögliche, ja einzig mögliche Interpretation einer Komposition zu erreichen. Mehr und mehr wurde der Freiraum für den selbstschöpferischen Musiker auf diese Weise eingeschränkt.

Sieht man von der Zigeunermusik und dem Jazz ab, so hielt sich improvisatorische Praxis lediglich beim Orgelspiel in der Liturgie, ergab sich doch dort die Notwendigkeit, Abläufe von nicht vorhersehbarer Dauer musikalisch zu gestalten – eine Aufgabe, die nach wie vor zufriedenstellend nur von der Improvisation zu bewältigen ist. Zahlreich sind in der Historie die Belege dafür, daß man bei der „Bestallung“ von Organisten weniger auf das Abspielen einstudierter Stücke Wert legte, sondern daß es „bei dem Examine eines Organisten hoch von nöthen, daß man denselben ein Thema vorgebe, welches er auf unterschiedliche Art außführe“ (Andreas Werckmeister, *Orgelprobe*, 1681). Im Musikleben unserer Zeit scheint die Improvisation wieder zunehmend an Bedeutung zu gewinnen. Es mag dies zum Teil auch eine Reaktion sein auf die zunehmenden Kodifizierungsversuche bei der Interpretation von Werken überkommener Musik aus verschiedenen Epochen und durch deren unabänderliche Fixierung auf verschiedenen Tonträgern. Überhaupt keinen Freiraum für Interpretation, geschweige denn Improvisation, gibt es bei den Werken von elektronischer Musik, bei denen das Klangergebnis vom Komponisten unabänderlich (auf Tonträger) festgelegt ist.

Musikalische Improvisation ist als eine Art von Stegreif-Komposition anzusehen und in weiten Bereichen lehr- und lernbar. Wenn der „anfahende“ Komponist Unterricht in Satz- und Formenlehre erhalten muß, so ist dies für den Improvisator ebenso vonnöten.

Da ist zuerst der aufregende Bereich des Harmonischen, das Wissen um den Zusammenklang der Töne – einst, so will es uns scheinen, überschaubar, seit Tristan, Impressionismus und Polytonalität reich, vielfältig, interessant und herausfordernd. Und dieses Zusammenklingen kommt zustande durch statisches Übereinanderschichten ebenso wie als Ergebnis linearer Stimmenverläufe.

Und da sind andererseits die unterschiedlichen Formen der Komposition – für den Improvisator höchst lehrreich, da hier ein Erfahrungsschatz von generationenlangem Musikmachen vorhanden ist, gilt es doch immer wieder, überlieferte Formgefüge auf ihre Verwendbarkeit für neue Aussagen zu prüfen und, gegebenenfalls, will man es nicht beim bloßen Historisieren belassen, neuen Wein in alte Schläuche zu füllen.

In der vorliegenden Improvisationsschule findet dies alles seinen Niederschlag. Einer der Vorzüge scheint mir im besonderen darin zu liegen, daß nicht schulmäßig zwischen Satz- und Formenlehre getrennt wird, sondern daß vielmehr, wie es der Improvisator mehr noch als der Komponist erlebt, alles das miteinander verflochten und durchdrungen ist: das Klangliche von den alten Organa der Gotik bis zu den Modi Messiaens und den Stilismen Ligetis, das Formgebende von Cantus-firmus-Strukturen einfacher Art über Ostinato-Techniken und imitatorisch geprägte Arten bis hin etwa zu symphonisch geprägten Großformen.

Der gesamte umfangreiche Stoff wurde in ein System gebracht, das Lehrenden und Lernenden als Leitfaden dienen kann. Zwei Besonderheiten will ich nicht unerwähnt lassen: So sinnvoll der getroffene Aufbau

ist, so scheint es mir durchaus auch möglich, das Lehrwerk ganz kursorisch, quasi-improvisatorisch zu verwenden und jeweils dort einzusteigen, wo es einem gerade unter den Fingern brennt. Und ein zweites: Für den, der das alles schon kann, ist das Buch als treffliche Material- und Themensammlung für die verschiedensten Aufgabenstellungen und improvisatorischen Vorhaben mit Gewinn zu verwenden.

Der 1952 ins Leben gerufene renommierte Orgelwettbewerb von Haarlem/Holland hatte sich zum Ziel gesetzt, „die alte Kunst der Improvisation wiederzubeleben“. Das vorliegende Buch von Reiner Gaar dürfte geeignet sein, zu diesem nach wie vor wichtigen Anliegen einen vorzüglichen Beitrag zu leisten.

Wien, im Juni 1995

Prof. Dr. Hans Haselböck

Vorwort zur 3. Auflage

Schon in den wenigen Jahren seit Erscheinen der 1. Auflage meines Buches hat sich die Situation der Orgelimitation und des liturgischen Orgelspiels in der kirchenmusikalischen Ausbildung deutlich zum Positiven gewandelt. Waren es anfangs nur wenige Hochschulen, die einen eigenen Studiengang „Orgelimitation“ anboten, gehört dieser nunmehr fast selbstverständlich dazu. Gleichzeitig wird zunehmend über die kirchenmusikalische Ausbildung und ihren Bezug zu den Bedürfnissen in der Gemeindepraxis diskutiert. Das bisherige System der B- und A-Ausbildung wird mehr und mehr in Frage gestellt, und gleichzeitig kristallisiert sich eine Diplom-Kirchenmusikprüfung mit anschließenden Aufbaustudiengängen heraus. Ich habe mich trotz dieser Entwicklung entschlossen, bei der vorliegenden 3. revidierten und erweiterten Auflage den bisherigen Aufbau (mit B- und A-Studium) beizubehalten. Entscheidend ist letztendlich nicht die Bezeichnung der einzelnen Abschnitte, sondern ihre inhaltliche Konzeption. Es dürfte für den Studierenden wie auch für den Unterrichtenden kein Problem sein, die Aufgabenstellungen entsprechend anzupassen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Torsten Laux (Düsseldorf), der mir Material zum *Concerto* bzw. zur *Passacaglia* zur Verfügung stellte, sowie Herrn Günter Graulich und dem Carus-Verlag für die großzügige Unterstützung bei der Revision und Erweiterung des Buches.

Bayreuth, im März 2003

Reiner Gaar

Vorwort zur 1. Auflage

Auf vielfachen Wunsch meiner Studentinnen und Studenten habe ich den Versuch unternommen, mein Unterrichtskonzept in den Fächern „Liturgisches Orgelspiel“ und „Improvisation“ schriftlich niederzulegen. Dabei liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit in der Bereitstellung von Materialien für den Unterricht bis zur kirchenmusikalischen B- und A-Prüfung. Außerdem bietet das Buch Anregungen für die konzertante Improvisation über das Niveau der A-Prüfung hinaus.

Leider ist das Studium der konzertanten Improvisation auch heute nur an wenigen Musikhochschulen möglich. Erfreulicherweise wurde in jüngster Zeit dieses Fach an einigen Hochschulen als selbständiger Studiengang eingerichtet. Diese positive Entwicklung trägt der Tatsache Rechnung, daß die Improvisation schon seit Jahrhunderten ein wesentlicher Bestandteil des Orgelspiels ist und zu Unrecht in den letzten Jahrzehnten vernachlässigt wurde.

Nicht alle angesprochenen Themen und Formen konnten im Rahmen dieses Buches erschöpfend dargestellt werden. Es kann sich deshalb nur um eine Anregung zur Beschäftigung mit der einschlägigen Fachliteratur handeln.

Aus Gesprächen mit Studierenden entnehme ich vielfach den Wunsch nach einer stärkeren Vernetzung von Tonsatz- und Improvisationsunterricht. Ich habe deshalb (besonders im ersten Teil des Buches) versucht, auf die wichtigsten theoretischen Grundlagen für eine stilgerechte Improvisation einzugehen. Darüber hinaus empfehle ich dringend das Studium der Harmonielehre anhand geeigneter Literatur oder im qualifizierten Unterricht an den musikalischen Ausbildungsstätten.

Mein besonderer Dank gilt allen Lehrern, Dozenten und Kursleitern während meiner Studienzeit, insbesondere aber Herrn Prof. Zsolt Gárdonyi, Würzburg, ohne dessen wertvolle Hilfe und Beratung diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

Darüber hinaus haben mir folgende Personen freundlicherweise Notenmaterial zur Verfügung gestellt:

E.L.S. Hendrikse, Haarlem
Marie-Louise Langlais, Paris
Hans Georg Bertram, Esslingen
Anders Bondeman, Stockholm
Zsolt Gárdonyi, Würzburg
Hans Haselböck, Wien
Hermann Harrassowitz, Nürnberg
André Isoir, Palaiseau
Werner Jacob, Stuttgart
Guus Janssen, Amsterdam
Günther Kaunzinger, Würzburg
Albert de Klerk, Haarlem
Bert Matter, Zutphen
Daniel Roth, Paris
Gerd Wachowski, Frankfurt

Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank für ihr Einverständnis.

Esslingen, im September 1995

Reiner Gaar

Vorschlag für den Studienverlauf im Fach Orgel-Improvisation

Schematische Übersicht

Studiengang	Studienabschnitt	Dauer in Jahren
B-Ausbildung	Elementarstufe I	1
	Elementarstufe II	1
	Grundstufe I	1
	Grundstufe II	1
A-Ausbildung	Aufbaustufe I	1
	Aufbaustufe II	1
Fortbildungsklasse	Elementarstufe	1
	Grundstufe	1
	Aufbaustufe	1
Konzertreifeklasse	Konzertreifestufe	1
Meisterklasse	Solistenstufe	1–2

Beim Unterricht für die B- und A-Ausbildung wird von einer wöchentlichen Unterrichtsdauer von 45 bis 60 Minuten im Einzelunterricht ausgegangen. Besonders Begabte können bereits während der A-Ausbildung mittels einer Eignungsprüfung mit der Fortbildungsklasse beginnen. Für Konzertreife- und Meisterklasse ist Unterricht in kleinen Gruppen durchaus empfehlenswert.

Entscheidend ist nicht die Bezeichnung der einzelnen Abschnitte, sondern ihre *inhaltliche* Konzeption. Sie reicht von Elementen der C-Ausbildung bis zur Konzertimprovisation und ist als stufenlose, systematische Ausbildung konzipiert, die durchaus auch auf anders strukturierte Ausbildungsstätten sinngemäß übertragen werden könnte.

Eine Bemerkung zur Notation der Übungen:

In vielen Improvisationsschulen wird bewußt die Verwendung von Notenbeispielen in C-Dur vermieden. Ich kann das gut nachvollziehen. Das Ziel dieses Buches ist es aber, die Übungen möglichst schnell analysieren zu können, so daß die Studierenden sofort mit dem Spiel in anderen Tonarten beginnen können. Das Transponieren von Übungen, Chorälen, z. B. aus dem *Orgelbüchlein* von J. S. Bach, in andere, auch entferntere Tonarten gehört natürlich zum elementaren Handwerkszeug der Orgelimprovisation.

Folgende Notenbeispiele sind bei anderen Verlagen urheberrechtlich geschützt (der Abdruck erfolgt jeweils mit freundlicher Genehmigung):

Notenbeispiel (NB)	aus	Rechte:
26–29, 180–182, 213, 221, 326, 327	Zsolt Gárdonyi / Hubert Nordhoff, <i>Harmonik</i> , 1. Auflage	Möseler Verlag, Wolfenbüttel, 1990
164	Max Drischner, <i>Zwei Choralpartiten für Orgel</i>	Erbengemeinschaft Max Drischner
171, 183, 234, 251, 252, 334, 336, 337	Olivier Messiaen, <i>Les Corps Glorieux</i>	Alphonse Leduc Editions Musicales Paris
175–177, 188, 189	Otto English, <i>Elementare Orgelschule</i> , Band 4	Simon-Verlag, D-97513 Michelau
196	Jean Roger-Ducasse, <i>Pastorale pour orgue</i>	Durand S. A. Editions Musicales Paris, 1909
197	Karl Gerok, <i>Lehrgang der Orgelimprovisation</i>	Carus-Verlag, Stuttgart
227, 228	Olivier Messiaen, <i>L'Ascension</i>	Alphonse Leduc Editions Musicales Paris
265	Marcel Dupré, <i>Ecole de l'Orgue</i> , Vol. 2	Alphonse Leduc Editions Musicales Paris
275	Frank Martin, <i>Passacaille</i>	Universal Edition, Zürich, 1956
291–297, 373–376, 414–425	Marcel Dupré, <i>Cours complet de l'improvisation</i>	Alphonse Leduc Editions Musicales Paris
338	Olivier Messiaen, <i>La Nativité du Seigneur</i>	Alphonse Leduc Editions Musicales Paris
344	Werner Jacob, <i>Drei Metamorphosen</i>	Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
345	Werner Heider, <i>Inneres</i>	C. F. Peters, Frankfurt
346	Klaus Hashagen, <i>Timbres</i>	C. F. Peters, Frankfurt
347	György Ligeti, <i>Volumina</i>	C. F. Peters, Frankfurt
353, 354	Giovanni Gabrieli, <i>Omnes gentes</i> , Klavierauszug von Paul Winter	C. F. Peters, Frankfurt
372, 408–413, 432–439	Odile Pierre, <i>Témoignages écrits des épreuves d'improvisation</i>	Alphonse Leduc Editions Musicales Paris
Kapitel 2, 1.15. Nr. 5	Lutherbibel, revidierter Text 1984	Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart
Kapitel 2, 2.1. und Kapitel 3, 4.1. Tabellen	Zsolt Gárdonyi, <i>Kontrapunkt</i>	Möseler Verlag, Wolfenbüttel, 1980

Kapitel 1

1. Elementarstufe I

Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – einwandfreies Choralspiel nach dem Choralbuch – einfache Choralintonation – Vertrautwerden mit der Klaviatur in <i>allen</i> Tonarten – Abbau von Hemmungen mittels freier Improvisation – Bizinium – Choralharmonisierung mit c. f. im Sopran 	<ul style="list-style-type: none"> – wöchentlich mindestens zwei Choralsätze aus dem Choralbuch (auch transponiert) – Übungen mit Choralbüch-sätzen, z. B.: Akkordzerlegung, Wechselnoten – Kadenz NB 4–14 – Sequenzen NB 43–74 – Harmonisieren von Tonleitern im Sopran NB 75–84 – „barocke Zwischenspiele“ improvisieren – Harmonisieren von Choralmelodien (c. f. im Sopran) – Bizinium NB 42 	<ul style="list-style-type: none"> – Improvisation im freien Stil über Bilder, Dias, Texte usw. – Erfinden von einstimmigen Melodien <ul style="list-style-type: none"> a) tonal b) atonal – Theoretische und praktische Einführung in die kirchliche Harmonik (dur-moll-tonal) NB 15–37 – Analyse NP 3, 28–30

1.1. Plagal-authentisches sowie a...

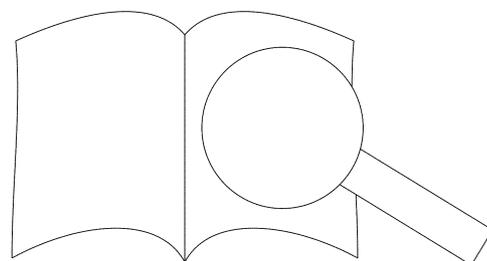
1.

Spielen Sie dieses *Per...*

– auch mit S... monie aus allen drei Lagen

*V*⁶ I I *IV*⁶

CV 24.017





Plagal-authentisches Sekundpendel (Untersekundpendel) aus der engen Oktav- und Terzlage

3.

I VII⁶ I I VII⁶ I

(Zur Klärung des Begriffspaars „authentisch-plagal“ siehe auch den Abschnitt „Grundtonfortschreibung“, Seite 21)

1.2. Kadenz in enger und weiter Lage

I – IV – V – I

4.

5.

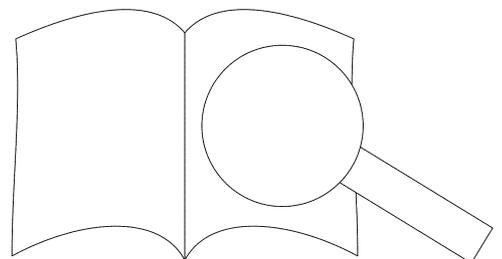
6.

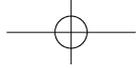
Alle Kadenz in Dur un

...ter
rechte Hand und Pedal
...ligat mit Pedal

I – II⁶ – V⁸⁷

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





8.

I - IV - VII⁶ - I

9.

Erweiterte Kadenz

10.

Kadenz mit Trugfortführung

11.

Kadenz mit dem Neapolitanischen Sextakko

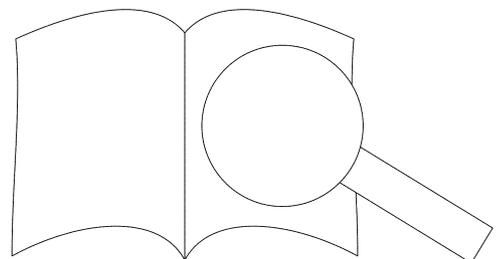
12.

Kadenz mit verminderte

13.

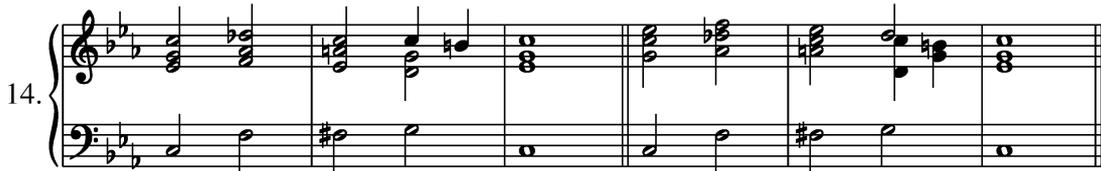
PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

auc. bis 105)





Kadenz mit Kombination von Neapolitanischem Sextakkord und vermindertem Septimakkord



Spielen Sie grundsätzlich alle Kadenzs sowohl manualiter wie auch mit Pedal!

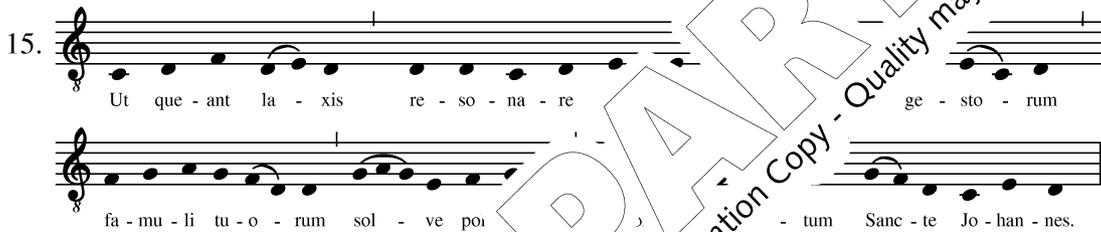
1.3. Der Kantionalsatz

1.3.1. Geschichte und Entwicklung der Solmisation (in Grundzügen)

Zum Verständnis des Tonvorrats im Kantionalsatz ist es vorteilhaft, sich mit der Geschichte der Solmisation zu befassen. Die Wurzeln der Solmisation gehen bis in das elfte Jahrhundert zurück. Durch die von C von Arezzo (um 992 bis 1050) entwickelte Systematik entstand eine bis in die Gegenwart reichende Methode der Musikpädagogik, Melodieintervalle mit Hilfe von Tonsilben zu üben und gleichzeitige Harmoniebildung zu betreiben.

Guido von Arezzo erhielt seine Ausbildung in der Benediktiner-Abtei Pomposa bei Ferrara. Er das Kloster und übernahm an der Kathedralschule zu Arezzo den Musikunterricht. Unter seinem Bischof und Gönner Theobald von Arezzo entstanden zahlreiche bedeutende musiktheoretische Themen. Die von Guido erfundene und ausführlich erklärte Terzabstand stellte eine epochale Neuerung dar.

Guido von Arezzo bediente sich bei seiner Solmisationsmethode des sogenannten



Hierbei stellen jeweils die Anfangstöne (Haarstrichen) einen aufsteigenden Sechstonenabschnitt dar, wobei den einzelnen Tönen die Anfangsilben ut, re, mi, fa, sol, la entsprechen. Mit Hilfe von drei Sechstonen (hexachordum naturale, hexachordum durum, hexachordum molle) ließen sich alle Melodien solmisieren, wobei man allerdings beim Überschreiten des Sechstonenabschnitts zum nächsten Sechstonenabschnitt übergehen (mutieren) mußte, z. B. zur Darstellung von

Diese Form der Solmisation wurde im 17. Jahrhundert durch die sogenannte *relative Solmisation*. Seit dem 17. Jahrhundert wurden einige Änderungen durchgeführt, die die Solmisation vereinfachten. Die Silbe „ut“ wurde – wie auch die Silben „re“, „mi“ und „fa“ – durch die Silbe „ti“ bzw. „si“ für die siebte Stufe eingeführt, die Silbe „do“ wurde – aus „re“ – durch die Silbe „do“ ersetzt und aus „sol“ wurde „so“.

Im 19. Jahrhundert erlebte die Solmisation eine Neubelebung des Schulmusikunterrichts. In dieser Form der Solmisation wurden auch chromatische und enharmonische Intervalle berücksichtigt, was zu einer resultierenden Komplexität als Sackgasse für die Solmisation führte.

Die absolute Solmisation zu keiner Zeit ganz aus der Musikpädagogik verdrängt, noch heute die Tonstufen nicht nach Buchstaben benannt. Diese Form der Solmisation wird als *absolute Solmisation* bezeichnet.

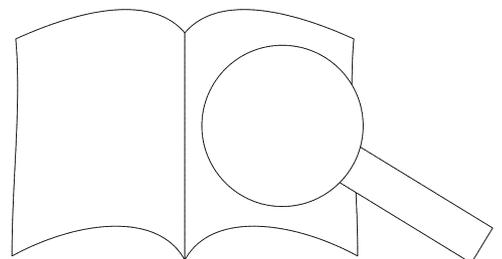




Abb. 1: Guido v.
(Herzog August Bibliothek, Wolf)

1.3.2. Das Hexachordsystem des Guido

Es gibt drei Arten von Hexachorden:

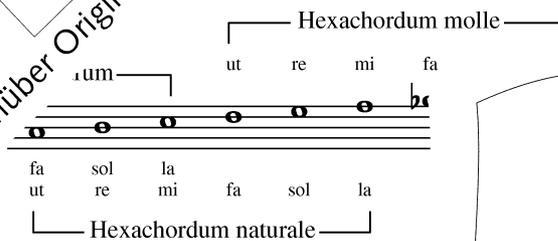
Die Bezeichnungen *durum* und *b-molle* $\hat{=}$ *b*.

Bei den Hexachorden *durum* und *b-molle* sind die Töne um Quinten transponiert.

Ein und derselbe Ton kann in zwei verschiedenen Tonstufen vorkommen.

Die Tonsilben bezeichnen die Tonqualitäten!

Es handelt sich um die natürliche Solmisation.



CV 24.017

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

1.3.3. Übersicht über die Kirchentonarten (nach Glarean, Dodekachordon 1547)

□ bezeichnet die jeweilige Finalis

17.

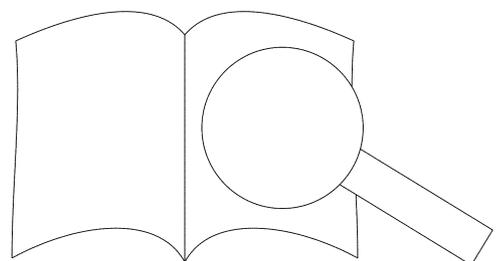
18.

19.

20.

21.

22.

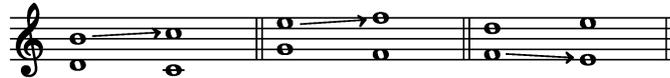


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

1.3.4. Die Klauselbildung

Die Klauselbildung spielt in den Kantionalsätzen des 16. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Trotz des allmählichen Übergangs vom kontrapunktischen Satz zum Akkordsatz zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert behielten die überlieferten Tenor- und Diskantklauseln ihre Bedeutung. In der Regel erreichte eine imperfekte Konsonanz mit einem Halbtonschritt in einer der beiden Stimmen die perfekte Konsonanz des Schlußklanges. Bei den Kirchentonarten Dorisch, Mixolydisch und Aeolisch wird dieser Regel durch die Hochalteration des vorletzten Tones (Paenultima) im Diskant entsprochen.

Klauselbildung in den drei Modi *mit* „leitereigenen“ Leittönen

23. 

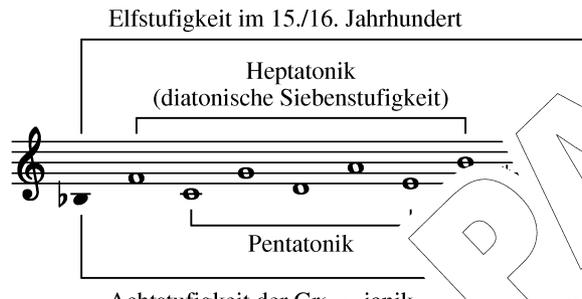
ionisch lydisch phrygisch

Klauselbildung in den drei Modi *ohne* „leitereigene“ Leittöne

24. 

dorisch mixolydisch aeolisch

1.3.5. Die Entwicklung des Tonvorrats von der Pentatonik über die Septatonik und Achtstufigkeit der Gregorianik bis zur Elfstufigkeit im 15./16. Jahrhundert

25. 

Elfstufigkeit im 15./16. Jahrhundert

Heptatonik
(diatonische Siebenstufigkeit)

Pentatonik

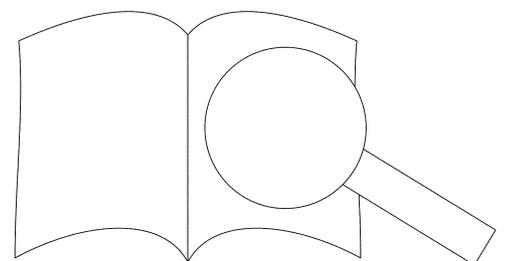
Achtstufigkeit der Gregorianik

Darstellung der „Elfstufigkeit“ in ihren zwei möglichen Formen (nach Gárdonyi/Nordhoff, *Harm*)

26. 

fa fi so si la

ollis



Das „b“ (ta) statt „h“ (ti) wird verwendet bei:

- melodischen Abwärtsbewegungen
- oberer Drehnote über „la“ (una nota super la...)
- zur Vermeidung des Tritonus bzw. verminderten Dreiklangs.

(Erläuterungen zu den Begriffen „Pentatonik“ und „Heptatonik“ finden Sie bei Gárdonyi/Nordhoff, *Harmonik*, S. 242 und 245ff.)

1.4. Grundtonfortschreitung

Ein wesentliches Kriterium zur Unterscheidung von modalen und dur-moll-tonalen Choralstücken ist die Grundtonfortschreitung.

Man unterscheidet drei „plagale“ und drei „authentische“ Fortschreitungen der Akkordgrundtöne, jeweils in terzmäßiger Schichtung.

- | | | |
|---|-----------|----------------------------------|
| 1) Authentische Fortschreitungen bedeuten | fallende | Terzen,
Quinten,
Septimen. |
| 2) Plagale Fortschreitungen bedeuten | steigende | Terzen,
Quinten,
Septimen. |

Aus Stimmführungsgründen kommen die Septimsprünge fast ausschließlich als Sekundär- entgegengesetzte Richtung vor (Komplementärintervall).

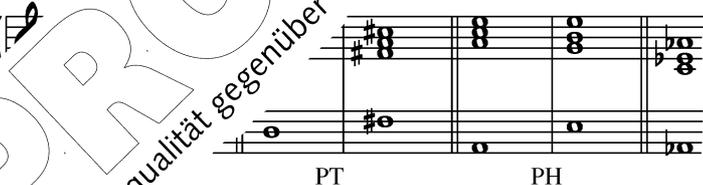
Somit ergeben sich folgende Akkordverbindungen:

- | | | |
|---|-----------|----|
| 1) Authentischer Terzschrift | Kurzform: | AT |
| 2) Authentischer Quint- bzw. Hauptschrift | | AH |
| 3) Authentischer Septim-/Sekundschrift | | AS |
| 4) Plagaler Terzschrift | | PT |
| 5) Plagaler Quint- bzw. Hauptschrift | | PH |
| 6) Plagaler Septim-/Sekundschrift | | P. |

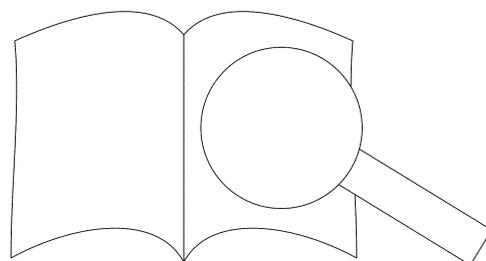
28. 

9. 

Weitere Beispiel

30. 

CV 24.017



1.5. Leittonführung

Bei der Analyse von kirchentonalen und dur-moll-tonalen Chorsätzen fällt die oft unterschiedliche Behandlung der Leittonführung auf. Während bei den modalen Sätzen der Leitton meist in der selben Stimme aufgelöst wird, erfolgt die Auflösung im dur-moll-tonalen Satz durchaus auch in anderen Stimmen des Akkordes.

Man bezeichnet die unterschiedliche Leittonführung als „melodische Kohärenz“ und „harmonische Kohärenz“.

Beispiele für die „melodische Kohärenz“ in modalen Sätzen:

Johann Hermann Schein, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*

31.

Hans Leo Haßler, *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*

32.

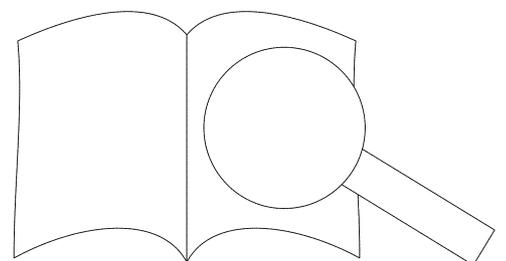
Beispiele für die „harmonische Kohärenz“ in der Dur-

Johann Sebastian Bach, *In allen meinen Taten*

33.

Johann Sebast* aus BWV 64

CV 24.017



1.6. Authentische Doppelwendung

„Authentische Doppelwendungen“ sind formelhafte Schlußbildungen (z. B. Zäsuren, Zwischentoniken), die eine bestimmte Tonart bestätigen. Sie enthalten „zwei authentische Grundtonfortschreitungen, in denen die zweite Wendung immer dominantisch und mindestens ein authentischer Hauptschritt enthalten ist.“ (Gárdonyi / Nordhoff, *Harmonik*, S. 36)

In der Literatur tritt interessanterweise die Grundtonfolge II-V-I häufiger auf als IV-V-I. Die Folge IV-VII-I wird vor allem zur Harmonisierung der Diskantklausel verwendet.

Beispiele:

Johann Sebastian Bach, *Wo soll ich fliehen hin*, aus BWV 89

35.

II - V - I

The image shows a musical score for the piece 'Wo soll ich fliehen hin' (BWV 89) by Johann Sebastian Bach. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score shows a cadence labeled 'II - V - I'.

Johann Sebastian Bach, *O Welt, sieh hier dein Leben*, aus BWV 244

36.

The image shows a musical score for the piece 'O Welt, sieh hier dein Leben' (BWV 244) by Johann Sebastian Bach. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The score shows a cadence labeled 'II - V - I'.

Johann Sebastian Bach, *Komm, Gott Schöpfer, Bv*

37.

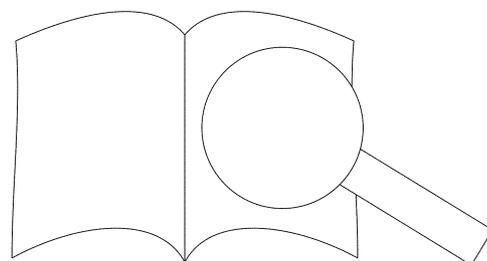
IV - VII - I

The image shows a musical score for the piece 'Komm, Gott Schöpfer' (BWV 100) by Johann Sebastian Bach. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has no sharps or flats (C major). The time signature is common time (C). The score shows a cadence labeled 'IV - VII - I'. There is a note 'evtl. gemindert' (possibly diminished) above the final chord.

Die v:
Bach

→ VII-V-I kommt eher in der Instrumer

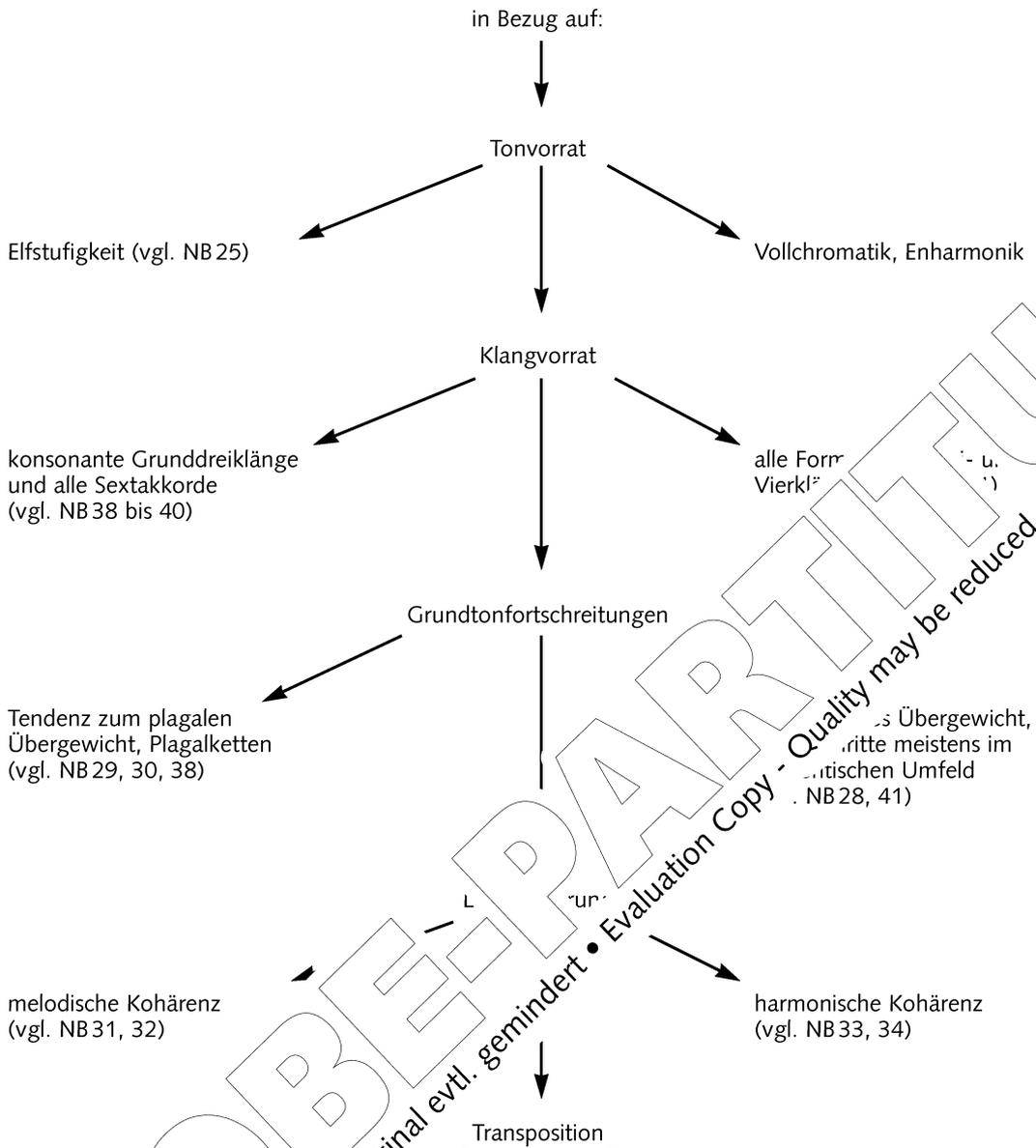
a. ...nen Beispiele in allen Tonarten, mit und ohne Pe





1.7. Analyse von Choralen

1.7.1. Unterschiede zwischen modaler und dur-moll-tonaler Harmonik



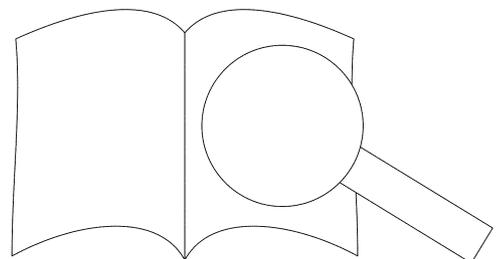
PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Original evtl. gemindert

Ausgabequalität gegenüber

bezüglichen modalen und dur-moll-tonaler Harmonik (vgl. Zolt Gárdonyi)





1.7.2. Choralsätze des 16. und frühen 17. Jahrhunderts

Hans Leo Hassler, *Warum betrübst du dich mein Herz*

38.

g d B F g D g c g d C g C g
 PH AT PH AS PH AH AH PH PH PS PH AH PH

5

F ? ?
 ? ? ?

Ergänzen Sie den jeweiligen Grundton der Akkorde, danach die Qualität

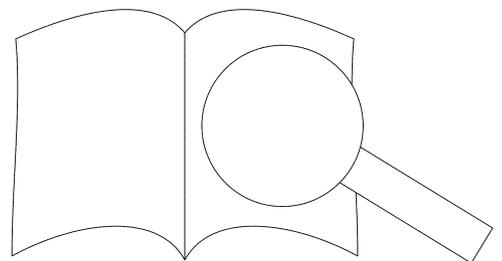
Errechnen Sie den prozentualen Anteil an plagalen und authentisc

Analysieren Sie den Satz auch im Hinblick auf Tonvorrat und mm.

Heinrich Schütz, *Danket dem Herrn, erzeigt ihr*

39.

9



17

Melchior Vulpius, *Lobt Gott den Herrn, ihr Heiden all*

40.

5

1.7.3. Choralsätze von Johann Sebastian Bach

Choral *Wach auf, mein Herz, und singe*, aus BWV 19

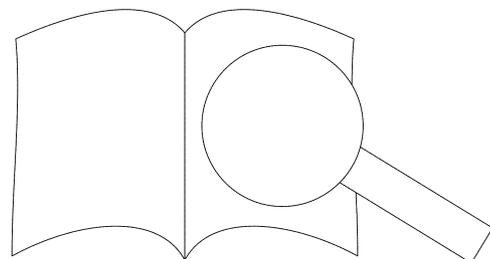
41.

B g d C F g C F D

9

B C F ? ? ?

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ergänzen Sie den jeweiligen Grundton der Akkorde, danach die Qualität der Grundtonfortschreitung.

Errechnen Sie den prozentualen Anteil an plagalen und authentischen Schritten.

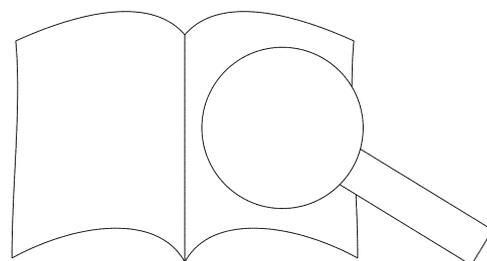
Analysieren Sie den Satz auch im Hinblick auf Tonvorrat und Stimmführung in der Kadenz.

Analysieren Sie weitere Bach-Choräle auch im Hinblick auf akkordeigene und akkordfremde Figuration (Vorhalt, Vorausnahme, Durchgangsnoten, Wechselnoten).

1.8. Das Bizinium

Orlando di Lasso, *Bicinium Nr. 2*

The image displays a musical score for a piece titled "Bicinium Nr. 2" by Orlando di Lasso. The score is presented in a grand staff format, with two staves per system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, with measure numbers 42, 6, 11, 16, and 21 indicated at the beginning of each system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. A large, diagonal watermark reading "PROBEPARTITUR" is overlaid across the score. Below the watermark, there is a line of text: "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

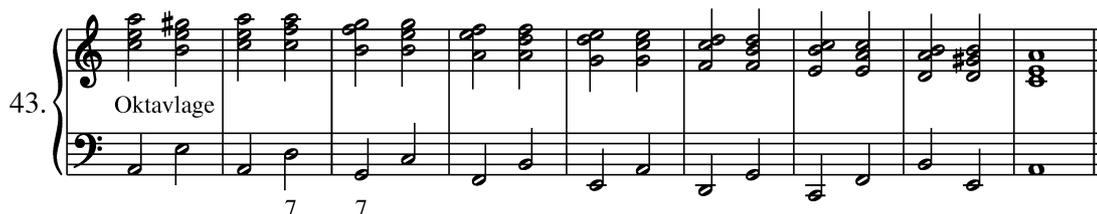


1.9. Quintfallsequenzen

1.9.1. Quintfallsequenzen in enger Lage

Grundform A

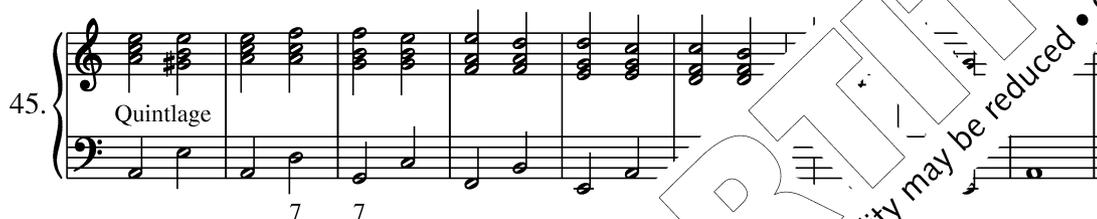
43. Oktavlage



44. Terzlage

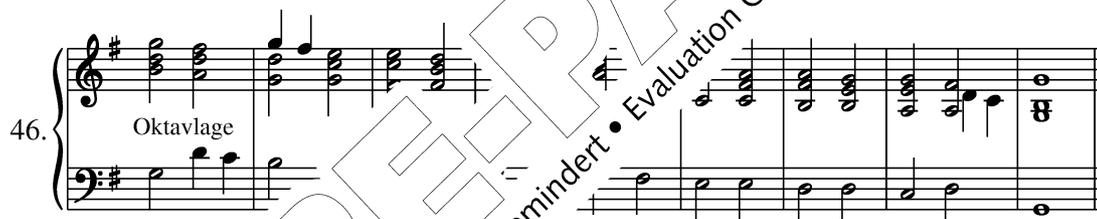


45. Quintlage

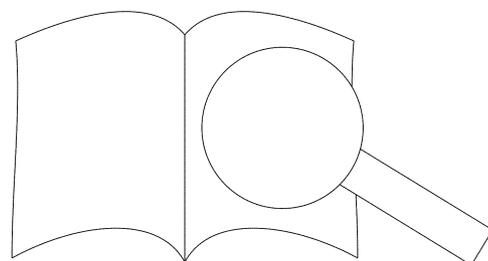


Grundform B

46. Oktavlage



47.



48. Quintlage

2 6 2
5

Grundform C

49. Oktavlage

7 4 7
3

50. Terzlage

7 4 7
3

51. Quintlage

7 4 7
3

Spielen Sie diese Sequenzen möglichst *à* 4 Händen
 – manualiter
 – rechte Hand dreistimmig und Pedal (Bass)
 – rechte Hand zwei Stimmen (Soprano und Tenor) und Pedal (Bass)

Stellvertretend für die vielen zusammenfassenden Quintfallsequenzen sei auf folgendes Notenbeispiel aus Joh. S. 78 verwiesen:

52.

g⁷ c⁷





B⁷ Es⁷ a⁷ D⁷ g

Spielen Sie nun Quintfallsequenzen mit unterschiedlichen Baßfigurationen, z. B.:

53.

54.

55.

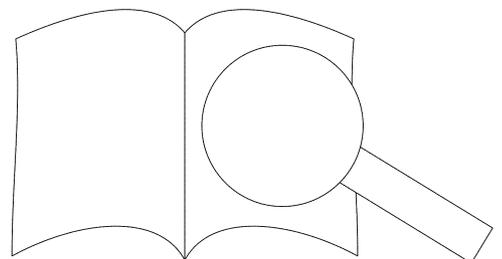
56.

1.9.2. Quintfallsequenzen

Grundform A

57.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





58. Terzlage

59. Quintlage

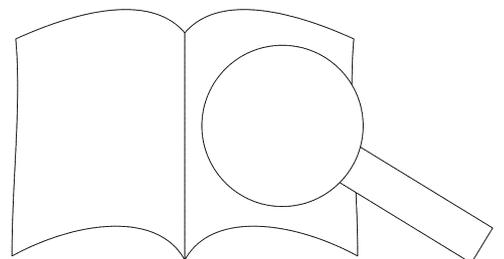
Grundform B

60. Oktavlage

61. Terzlage

62.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Grundform C

63. Oktavlage

64. Quintlage

Die Terzlage entfällt wegen ungünstiger Stimmführung.

Ausführung:

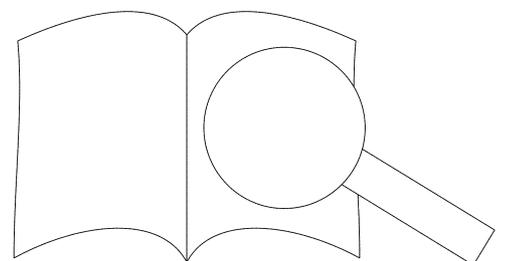
- 1) in allen Tonarten, Dur und Moll
- 2) Baß figuriert, auch im Pedal
- 3) Figuration in allen Stimmen

1.9.3. Quintfallsequenzen zweistimmig

65.

PROBEBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





1.9.4. Quintfallsequenzen dreistimmig

67.

68.

69.

(Weitere geeignete Sequenzmodelle finden Sie bei Stoiber, *Gehörbildung* ... / ff.)

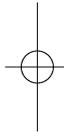
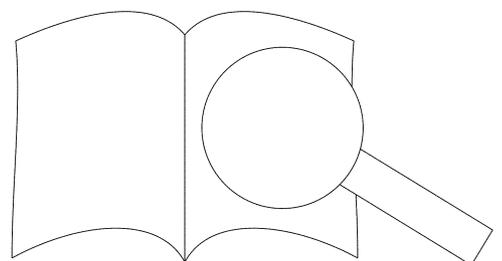
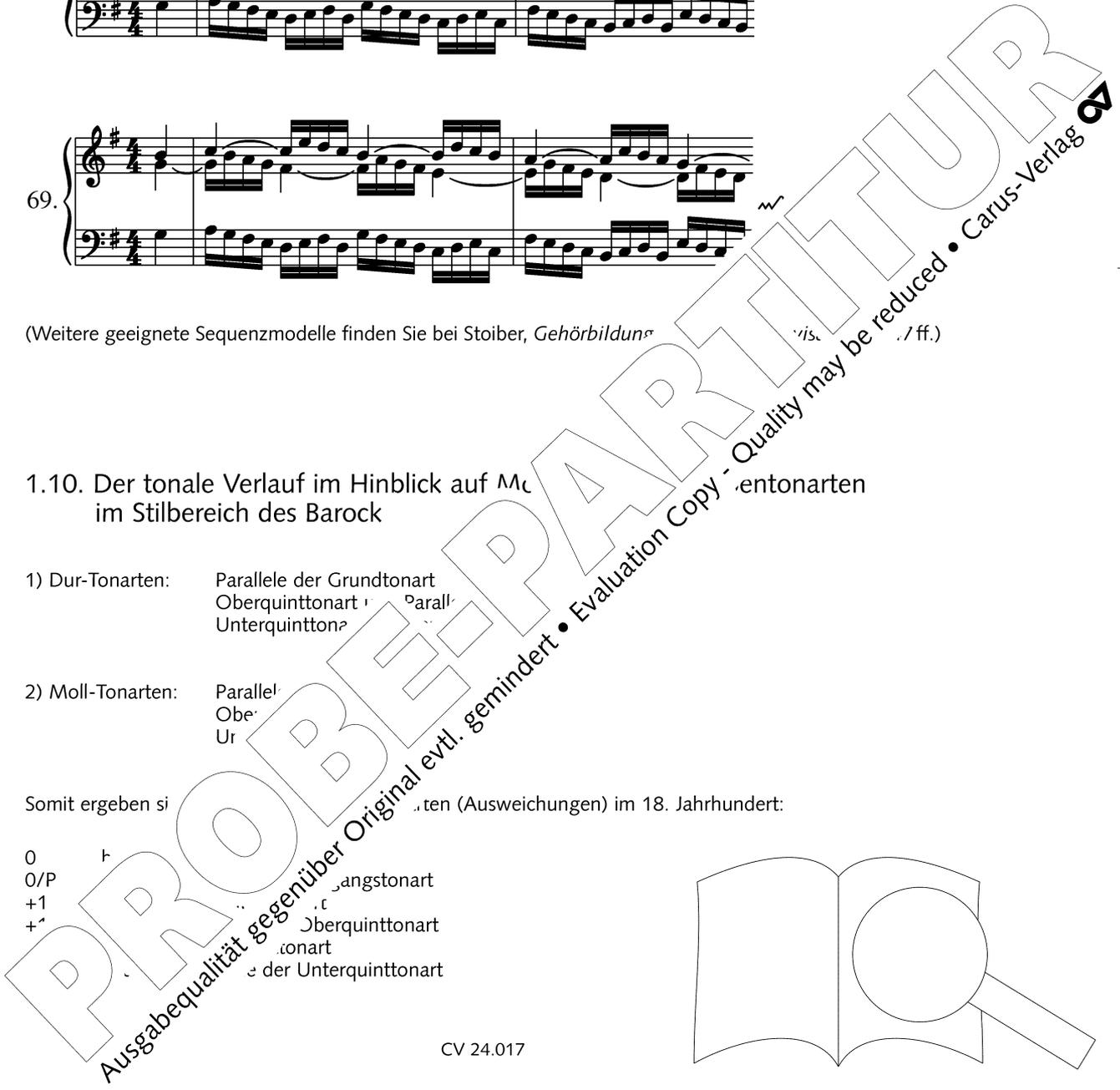
1.10. Der tonale Verlauf im Hinblick auf M_c im Stilbereich des Barock

1) Dur-Tonarten: Parallele der Grundtonart
 Oberquinttonart
 Unterquinttonart

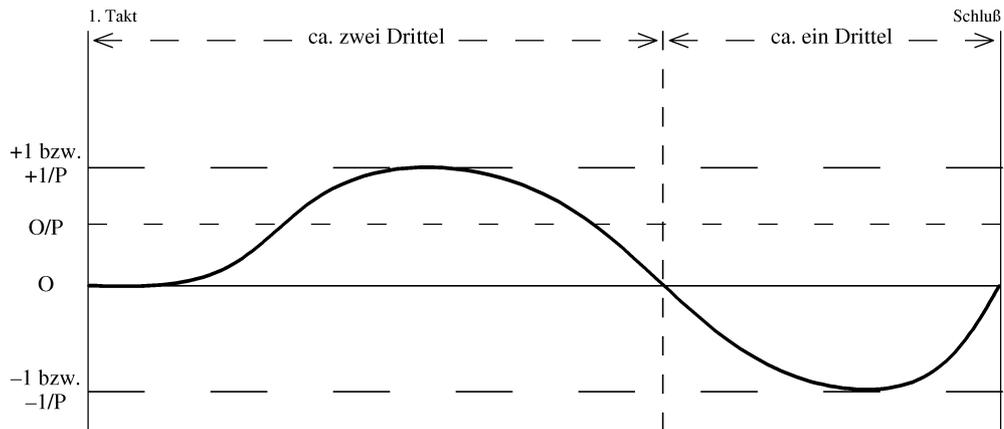
2) Moll-Tonarten: Parallel-
 Ober-
 Unter-

Somit ergeben sich ... ten (Ausweichungen) im 18. Jahrhundert:

- 0 ... angstonart
- 0/P ...
- +1 ... Oberquinttonart
- + ... onart
- ... der Unterquinttonart

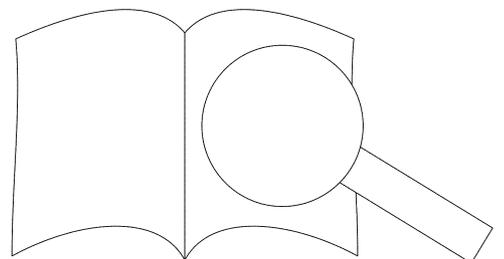


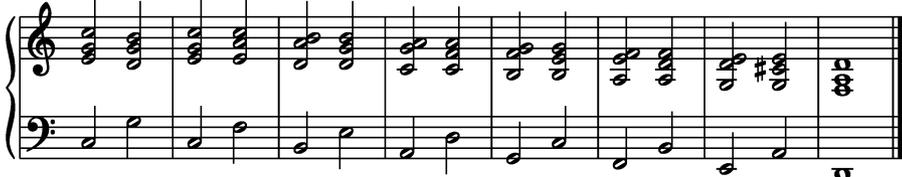
Im konkreten Verlauf barocker Musik zeigt sich eine Tendenz zu folgender großformalen Tonalitätsfolge:



Eine weitere, sehr geeignete Möglichkeit zur Darstellung der Modulationsentfernung von bietet die sogenannte Quintensäule (siehe dazu Gárdonyi / Nordhoff, *Harmonik*, S. 24°

Übung: Quintfallsequenzen mit Modulation in die fünf Nebentonarten im 18. J.



74.  0 → -1/P

Spielen Sie diese Sequenzen

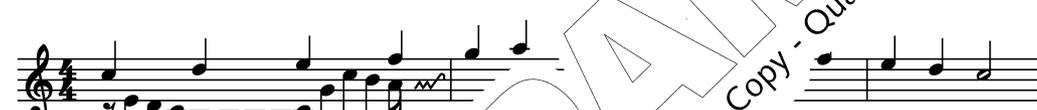
- in allen Tonarten
- auch figuriert (z. B. wie bei NB 65, 66, 68, 69)
- auch zwei- und dreistimmig

1.11. Harmonisierung von Tonleitern

1.11.1. Tonleiter zweistimmig

75. 

76. 

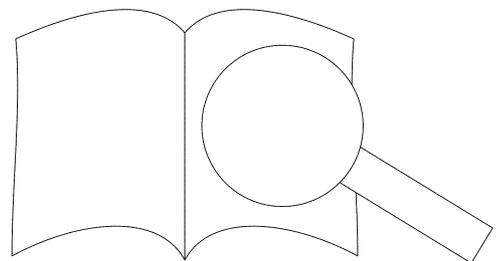
77. 

78. 

79. 

Spiel

Jur- und Moll-Tonarten.





1.11.2. Tonleiter vierstimmig

Tonleiter im Sopran

a) unter Verwendung von Grundakkorden

80.

– auch obligat

81.

Spielen Sie diese Übung auch mit unterschiedlich figurierten Tr...

82.

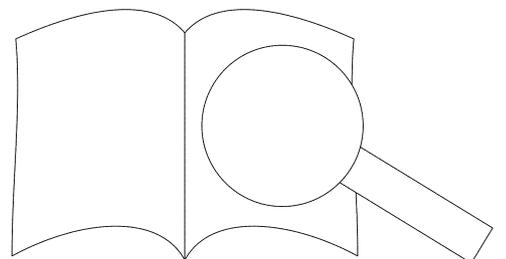
83.

Spielen Sie die linke Hand un...

b) unter Verwendung ...orden

84.

S... ung auch obligat unter Verwendung der o.g. Figi



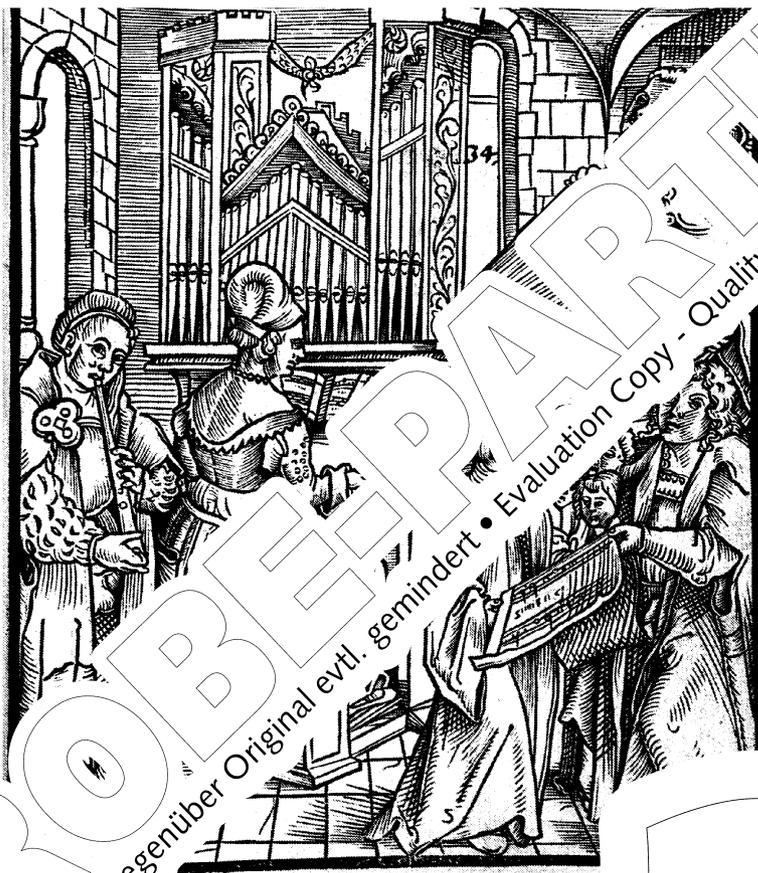
1.12. Freie Improvisation über Texte und Bilder

In der Praxis hat sich gezeigt, daß die freie Improvisation bereits von der ersten Unterrichtsstunde an gepflegt werden sollte. Als Hilfsmittel können hier thematische oder bildliche Vorlagen, wie zum Beispiel Postkarten oder Karikaturen, dienen. Diese Übung trägt wesentlich zur Auflockerung des Unterrichts bei und führt neben den Kadenz- und Sequenzübungen am Anfang zu manchem Erfolgserlebnis.

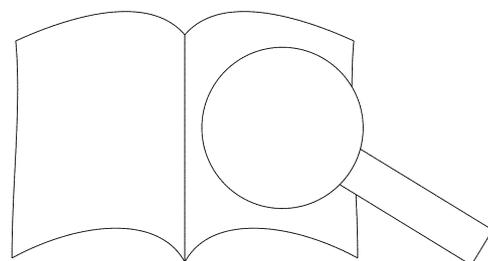
Die Dauer einer solchen freien Improvisation sollte am Anfang drei bis fünf Minuten nicht überschreiten. Später kann man formale Vorgaben, zum Beispiel A-B-A Form, einführen. Tonale Stilmittel sollten bewußt vermieden werden. Ansonsten sollte die Lehrkraft möglichst wenige einengende Vorgaben machen.

Ziel ist die Förderung der Kreativität beim Umsetzen von optischen Eindrücken in die akustische Darstellung. Als Einsatzmöglichkeit denke ich vor allem an gottesdienstliche Veranstaltungen mit Bildmeditation (Passionsandachten, usw.).

Spiegel der Orgelmacher vñ Organisten allen Stiften vñ kirche
so Orgel halte oder mache lassen hochnützlich durch den hochbreim
pten vñ künstreichen Meyster Arnolt Schlicken Pfalzgrauischen
Organiste artlich verfaßt vñ vñ Römischer Kaiserlicher maiestae
sonder löblicher besreyhüg vñ begnadüg auffgericht vñ außgange.



Blatt von Arnolt Schlick, *Spiegel der Orgelmacher*
(Marienbibliothek, Halle / Saale)



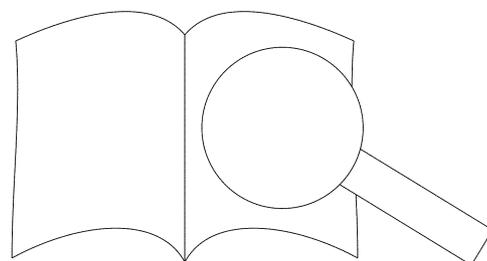
1.13. Literaturverzeichnis

- Bach, Johann Sebastian: *371 vierstimmige Choralgesänge*, Wiesbaden (Breitkopf und Härtel)
Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1996 (Bärenreiter)
 Doll, Egidius: *Anleitung zur Improvisation*, Regensburg 1989 (Bosse)
 Gárdonyi, Zsolt / Nordhoff, Hubert: *Harmonik*, Wolfenbüttel 2002 (Möseler)
 Gözl, Richard: *Chorgesangbuch*, Kassel 1964 (Bärenreiter)
 Grote, Gottfried: *Geistliches Chorlied*, Berlin 1964 (Merseburger)
 Lasso, Orlando di: *Bicinien* (Pinthus), Kassel 1950 (Bärenreiter)
 Meier, Bernhard: *Alte Tonarten*, Kassel 1992 (Bärenreiter)
 Stoiber, Franz Josef: *Gehörbildung, Tonsatz, Improvisation*, Regensburg 1995 (Con Brio)



→ 1852 entdeckten Mosaik von Nenn...
 (Rhein. Landesmuseum, Trier)

PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2. Elementarstufe II

Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> - Bizinium mit motivischer Gegenstimme - Bizinium im doppelten Kontrapunkt - Fugato dreistimmig - Choralharmonisierung mit c. f. im Baß 3-stg. - c. f. im Baß 4-stg. - c. f. im Tenor 3-stg. - c. f. im Tenor 4-stg. - c. f. im Sopran 3-stg. - c. f. im Sopran 4-stg. - auch obligat 	<ul style="list-style-type: none"> - wöchentlich mindestens zwei Choräle harmonisieren mit c. f. im Sopran (enge und weite Lage) - zwei Choräle mit c. f. im Baß - Bizinium mit bewegter Gegenstimme NB 109 - wöchentlich zwei Choräle harmonisieren mit c. f. im Baß, Tenor - Fugato dreistimmig NB 115 - Choralharmonisierung mit c. f. im Sopran mit durchlaufenden Achteln im Baß 	<ul style="list-style-type: none"> - Analyse von Literaturbeispielen - Spielen von harmonischen Auszügen - Harmonisieren von Tonleitern NB 85-99 - Spielen von Echo-Chorälen NB 110-112 - Spielen von durchbrochene obligaten Choralsätzen NB 113, 114 - Spielen von real - Spielen von Septimal'scher - c - in - keiten

2.1. Harmonisierung von Tonleitern

2.1.1. Tonleiter im Baß

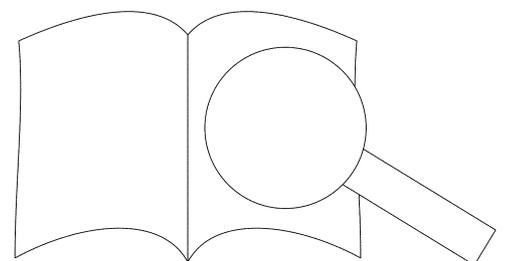
1) im modalen Stil

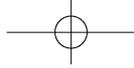
a) aufwärts

85.

86.

CV 24.017





b) abwärts

87.

5/3 6/3 7/3 6/3

88.

6 7 6

Beachten Sie auch diese typischen Schlußwendungen bei der Harmonisierung von Mel

89.

c.f.
6 7 6 6 7 6

90.

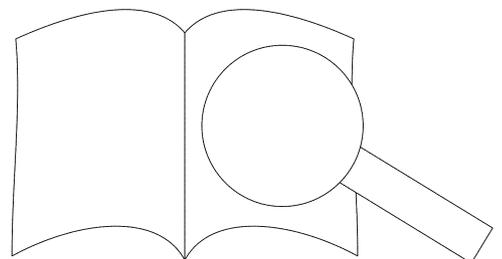
c.f.
5/2 6

2) im dur-moll-tonalen

91.

6 6 6 6 2

♩ auch obligat und mit unterschiedlicher Figur:



3) Chromatische Tonleitern im Baß

a) aufwärts

92.

6 5 6 5 6 5

Sie können diese Übung auch in einer „barocken“ Version spielen, d. h. einige chromatische Fortschreitungen, die in zu weit entfernte Tonarten führen, werden ausgelassen.

b) aufwärts (barocker Auszug)

93.

c) abwärts

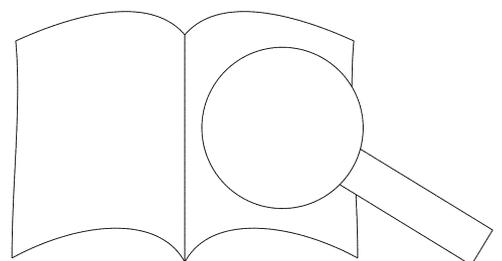
94.

4 2 6 4 2 6

Spielen Sie NB 93 auch mit Pedal und figuriert, z. B.

95.

96.





2.1.2. Tonleiter im Tenor

97.

Spielen Sie die Tonleitern generell in allen Dur- und Molltonarten, sowie mit unterschiedlicher Figuration in der Sopranstimme, z. B.:

98.

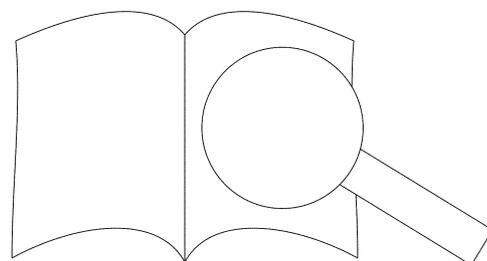
Sopran- und Altstimme können auch in folgender Weise zusa.

99.

2.2. Der verminderte Septimakkord mit authentischer Auflösung

Der verminderte Septimakkord besteht aus kleiner Terz, verminderter Quinte, kleiner Sexte und kleiner Septime. Er hat eine unregelmäßige, asymmetrische Form und seine zweifache Funktion ist die eines Wechselakkords innerhalb einer Tonleiter. (Zur Terminologie siehe auch K. 1, S. 55).

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



D – cis_o⁷ – D

oder im Rahmen einer authentischen Doppelwendung durch Hochalteration der IV. bzw. (in Moll) der VII. Stufe, z. B.:

C – fis_o⁷ – G – C

Ein verminderter Septimakkord kann in vierfacher Weise gedeutet werden, je nachdem, welche vier Tönen Leittonfunktion erhält.

1. Auflösungsmöglichkeit:

Grundtonfolge: fis – g



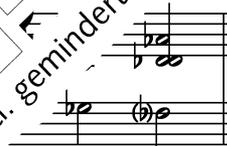
2. Auflösungsmöglichkeit:

Grundtonfolge: a – b



3. Auflösungsmöglichkeit:

Grundtonfolge: c – des

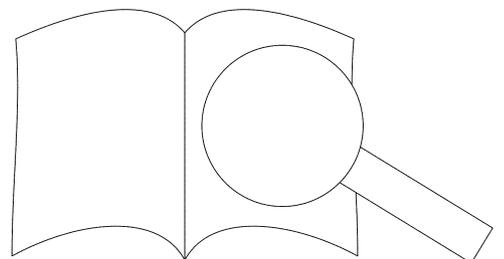


4. Auflösungsmit

Grund'



CV 24.017



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2.3. Quartsext-Bildungen

Man unterscheidet drei Arten:

1) Orgelpunkt-Quartsextakkord

Johann Sebastian Bach, *Präludium G-Dur*, BWV 541

106.

D

107.

G⁶

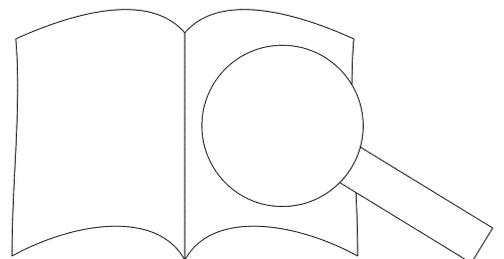
2) Durchgangs-Quartsextakkord

Johann Sebastian Bach

107.

6
4

ungen sollte der
unterschieden werden, da es sich hierbei eig
ndelt!



Johann Sebastian Bach, *Fuge C-Dur*, BWV 545

108.

2.4. Das Choralbizinium mit bewegter Gegenstimme

Analysieren Sie das folgende Notenbeispiel und ergänzen Sie das Bizinium mit den fehlenden C im Stile Pachelbels.

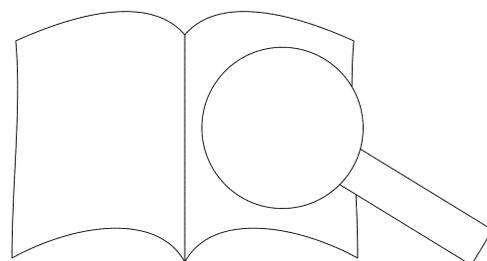
Johann Pachelbel, *Bizinium Jesus Christus, unser Heiland*

109.

4

7

10





13

15

18

21

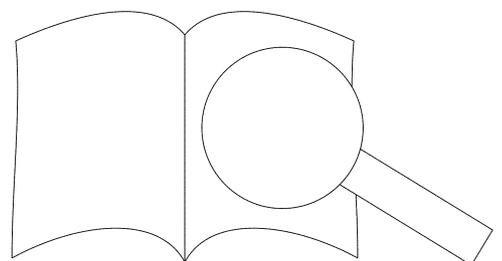
25

2.5. Der Echo-Choral

- 1) Ganze Choralzeile
- 2) Nur einige Not
- 3) Nur die le .zeile als Echo

Mö
 .ios:
 ionisieren
 izabeth reduzieren

PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



- c) Echo in der Verkleinerung
- d) Echo in der Umkehrung
- e) Echo eine Oktave höher / tiefer (z. B. bei einmanualigen Orgeln)
- f) Doppeltes Echo

Beispiel für ein einfaches Echo:

Sigfrid Karg-Elert, Choralimprovisationen op. 65 Nr. 9 *Mit Ernst, o Menschenkinder*

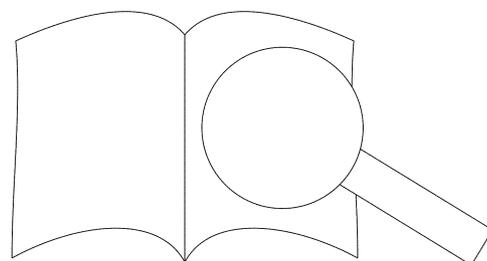
110.

Beispiel für ein doppeltes Echo
Michael Praetorius:

Choralsatzes *Jesu Kreuz, Leiden und Pein* von

111.

Choral mit eigenen, vorwiegend homophonen C



Nachdem Sie eine gewisse Fertigkeit erlangt haben, können Sie sich an das folgende Notenbeispiel wagen und im Sinne von Johannes Brahms fortführen:

Johannes Brahms, *O Welt, ich muß dich lassen*, op. 122 / 11

112.

Choral Echo I Echo II Choral

5

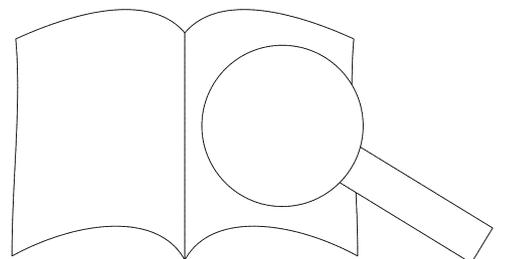
Echo I Echo II

9

Choral Echo I Echo II

Echo I

Ec



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2.6. Reaktionsübung mit unterbrochener Harmonisierung

Spielen Sie mehrere Chorsätze nach folgendem Muster mit gleichmäßigem Tempo und unregelmäßigen Pausen im Sopran. Übertragen Sie diese Übung auch auf andere Choralmelodien.

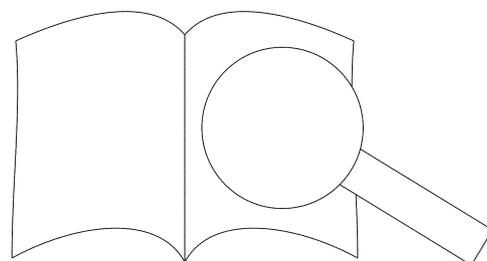
Choralsatz *Aus tiefer Not*, Mel. II, EG 144 (obligat)

113.

Spielen Sie diese Übung auch mit unregelmäßigen P

114.

Sie können ... B. jede vierte, jede fünfte Note un
Diese ..., Vorausdenken und Reaktionsgeschw



2.7. Das Fugato über einzelne Choralzeilen (dreistimmig)

Analysieren Sie folgendes Notenbeispiel und spielen Sie dann ähnliche dreistimmige Fughetten mit selbstgewählten Chormelodien. Variieren Sie auch bei der Einsatzfolge der einzelnen Stimmen!

Johann Christoph Bach, *Mein schönste Zier und Kleinod bist*

115.



7



12



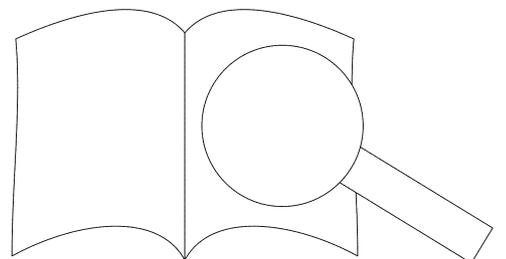
17



22



27



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2.8. Möglichkeiten zur Kolorierung von Choralmelodien nach Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, TABIX:

1) Tonwiederholungen

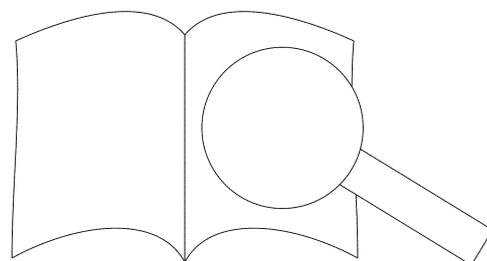
116.

12 variations (a) through (l) of a melodic phrase with repeated notes, demonstrating various ornamentation techniques.

2) aufsteigende Motive

17.

12 variations (a) through (p) of an ascending melodic motif, demonstrating various ornamentation techniques.



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



q) r) s) t)

u) v) w)

x) y) z)

3) absteigende Motive

118. a) b) c)

d) e) f)

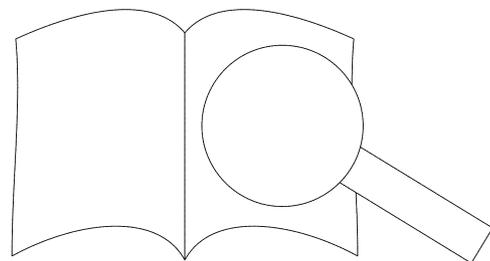
g) tr h) i)

l) ll) n)

o) q)

r) t) v)

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



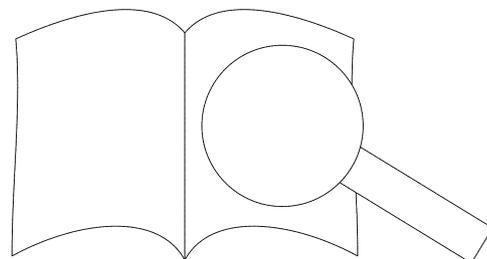
Vergleich zwischen Chormelodien mit und ohne Verzierungen

Johann Sebastian Bach, *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, BWV 641

119.

2.9. Literaturverzeichnis

- Bach, Johann Sebastian: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, Wiesbaden (Breitkopf und Härtel)
- Bach, Johann Sebastian: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, (Griepenkerl u.a.), Frankfurt (Peters)
- Brahms, Johannes: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, Frankfurt 1964 (Peters)
- Christensen, Jesper: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, *Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert*, Kassel 1992 (Bärenreiter)
- Gárdonyi, György: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, Wolfenbüttel 2002 (Mösel)
- Keller, Hans: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, Frankfurt 1937 (Peters)
- Keller, Hans: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, *Generalbaß-Spiels*, Kassel 1955 (Bärenreiter)
- Keller, Hans: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, Kassel 1938 (Schott)
- Keller, Hans: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, *Bd. III*, (Matthaei), Kassel 1950 (Bärenreiter)
- Keller, Hans: *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, *versuch einer Anweisung die Flöte traversie*, Kassel 1950 (Bärenreiter)

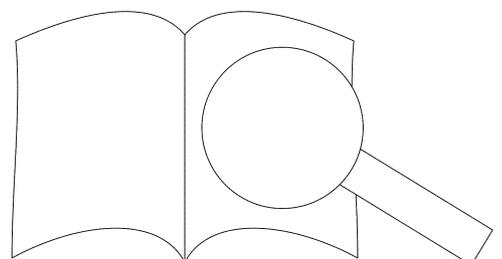


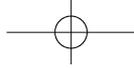
3. Grundstufe I

Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> - Choralvorspiele nach Buxtehude (norddeutscher Typ) - Choralvorspiele nach Pachelbel (süddeutscher Typ) - Choralvorspiel mit c. f. <ul style="list-style-type: none"> - im Sopran (koloriert) - im Baß (auch mit Zwischenspielen) - im Tenor (vierstimmig) - Orgelchoral mit Motiven aus Bachs Orgelbüchlein NB154-157 - Choralharmonisierung im romantischen Stil - Choralharmonisierung im modernen Stil (Auswahl) - Fantasie bzw. Toccata mit Ganztonmaterial 	<ul style="list-style-type: none"> - wöchentlich mindestens ein Choralvorspiel - zwei bis drei Choralmelodien im romantischen Stil harmonisieren NB 158-164 - Vorspiele mit c. f. im Baß und Tenor - Harmonisieren von Chorälen mit erweitertem Tonvorrat NB 142-148 - Abschnittsweises Erarbeiten einer Toccata unter Verwendung von Ganztonmaterial (Skalen, Akkorde, Pedalsoli, Echos, ruhiger Mittelteil) 	<ul style="list-style-type: none"> - Analyse von Choralvorspielen z. B.: Buxtehude, Pachelbel, Bach, Brahms, Reger NB 149-153 - Spielen von harmonischen Auszügen - Spielen von realen Sequenzen NB 133-141 - Harmonisierung von Tr NB 120-122 - Spielen von G⁷ NB 165-170 - Spielerklären

3.1. Harmonisierung von Triter

a) in der Oberstimme





b) in der Unterstimme

121.

c) in der Mittelstimme

122.

Spielen Sie diese Tonleitern auch figuriert und transponieren Sie in ar...

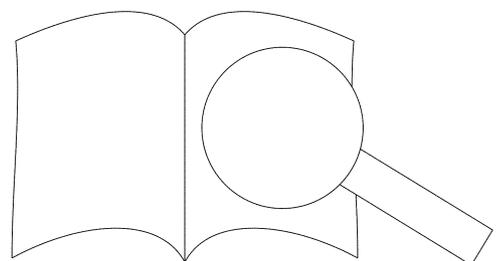
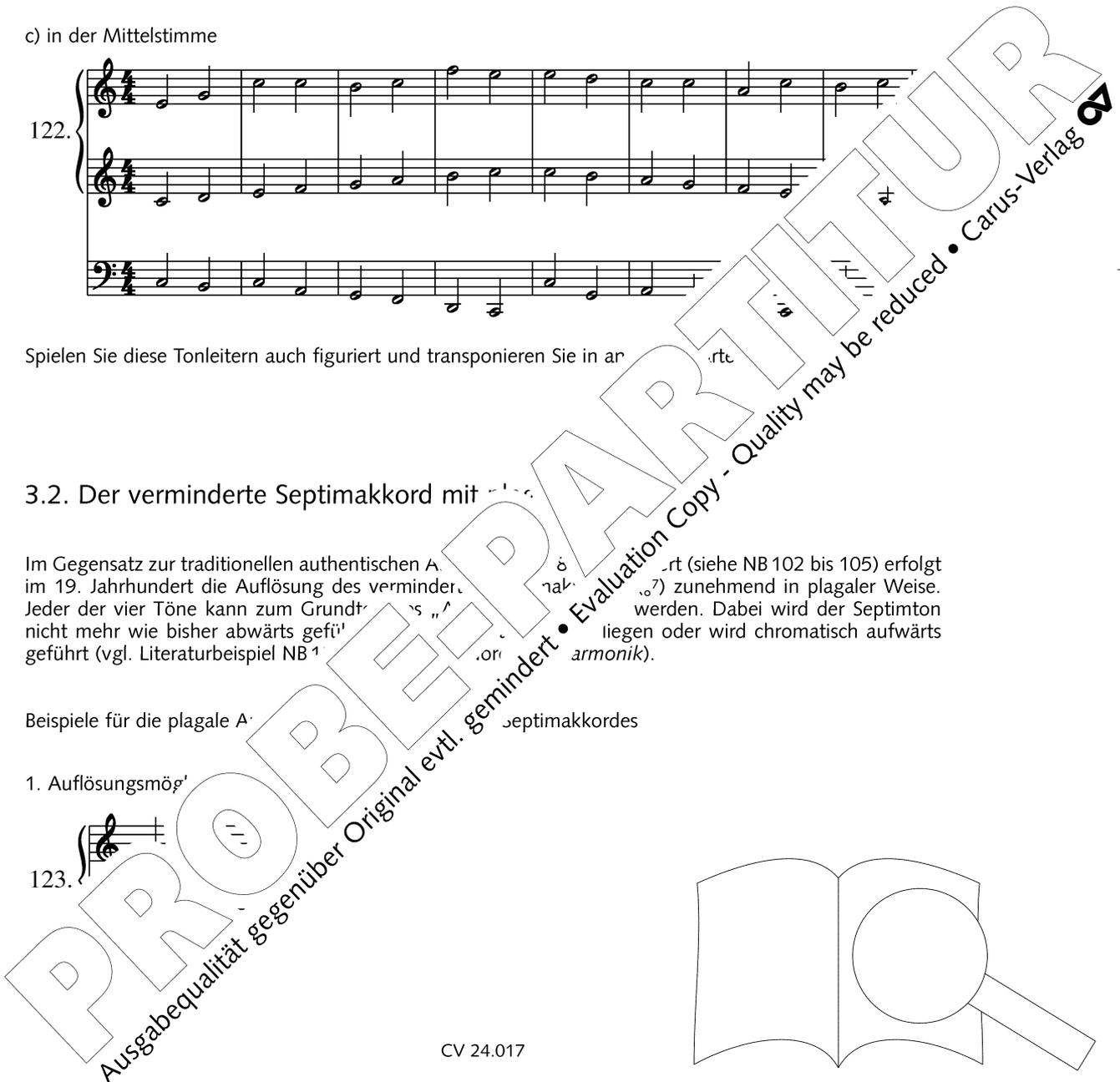
3.2. Der verminderte Septimakkord mit

Im Gegensatz zur traditionellen authentischen A... (siehe NB 102 bis 105) erfolgt im 19. Jahrhundert die Auflösung des vermindert... (7) zunehmend in plagaler Weise. Jeder der vier Töne kann zum Grundt... werden. Dabei wird der Septimton nicht mehr wie bisher abwärts gefü... liegen oder wird chromatisch aufwärts geführt (vgl. Literaturbeispiel NB 1... armonik).

Beispiele für die plagale A... septimakkordes

1. Auflösungs mög'

123.



2. Auflösungsöglichkeit:



3. Auflösungsöglichkeit:



4. Auflösungsöglichkeit:



(Zur Frage der Notationsweise vgl. Gárdonyi / Nordhoff, *Harmonik*, S. 137)

Spielen Sie nun verschiedene verminderte Septimakkorde mit plar

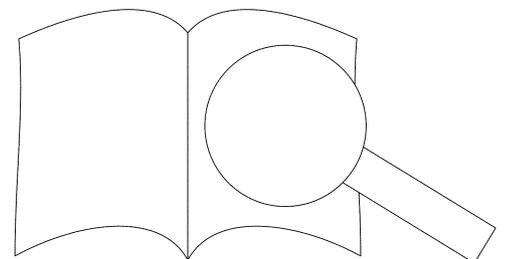
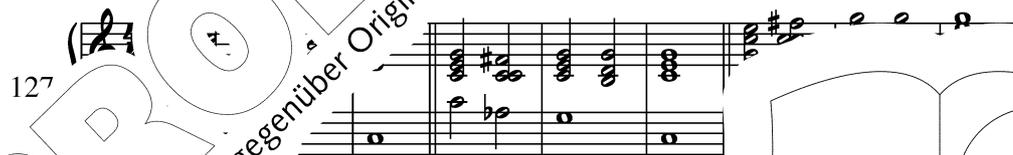
3.3. Die unterschiedliche Auflösungs

in der Wiener Klassik und in der R

1) Wiener Klassik:

Die Doppelleitton

a) übermäßiger



b) übermäßiger Quintsextakkord

128.

c) übermäßiger Terzquartakkord

129.

2) Romantik:

Im Gegensatz zur Wiener Klassik erfolgt die Auflösung im 19. Jahrhundert Umgehung der V. Stufe in der Kadenz.

a) übermäßiger Sextakkord

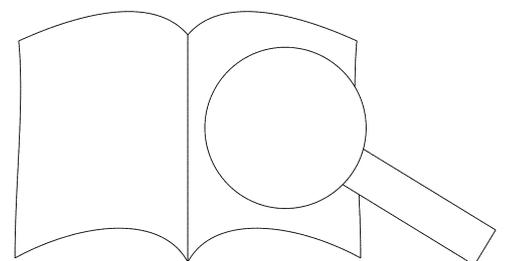
130.

b) übermäßiger Quintsextakkord

131.

c) übermäßiger Ter

132.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3.4. Reale Sequenzen zur Vorbereitung des Stilbereiches „Romantik“

Der Einsatz der Chromatik als Stilmittel des 19. Jahrhunderts dargestellt an zwei realen Sequenzen:

133.

134.

Weitere Übungen:

Daniel Roth

135.

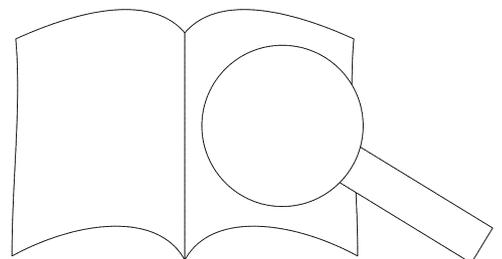
chromatisch aufwärts

Daniel Roth

136.

chromatisch abwärts

Daniel Roth





Daniel Roth

138.  ganztonweise aufwärts

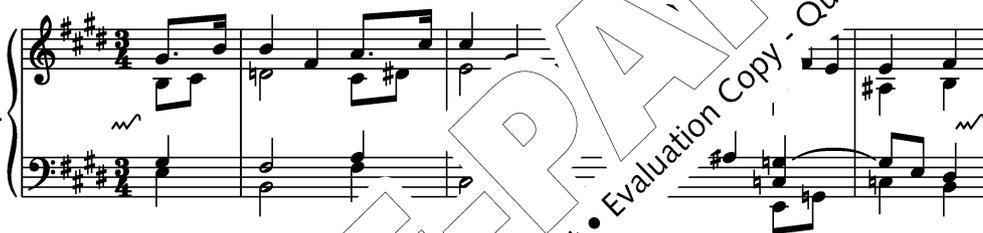
Martin Schlotz

139. 

Martin Schlotz

140. 

César Franck, *Choral E-Dur*

141. 

(vgl. dazu auch das Kapitel Sequenzierung, Tonsatz, S. 73 ff)

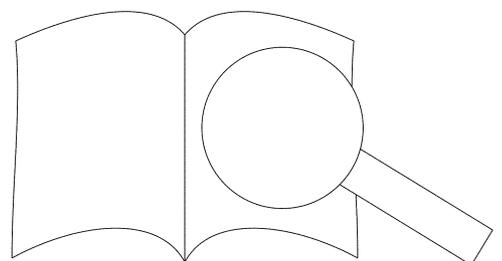
3.5. Mixtur-Ü'

Choral Es ¹ 149 / GL 141

Durd



CV 24.017



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





Molldreiklänge

143.

Moll-Sextakkorde

144.

Dur-Sextakkorde

145.

verminderte Septimakkorde

146.

übermäßige Dreiklänge

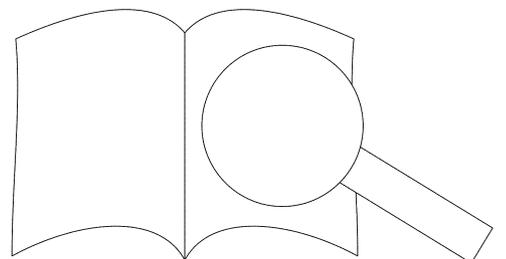
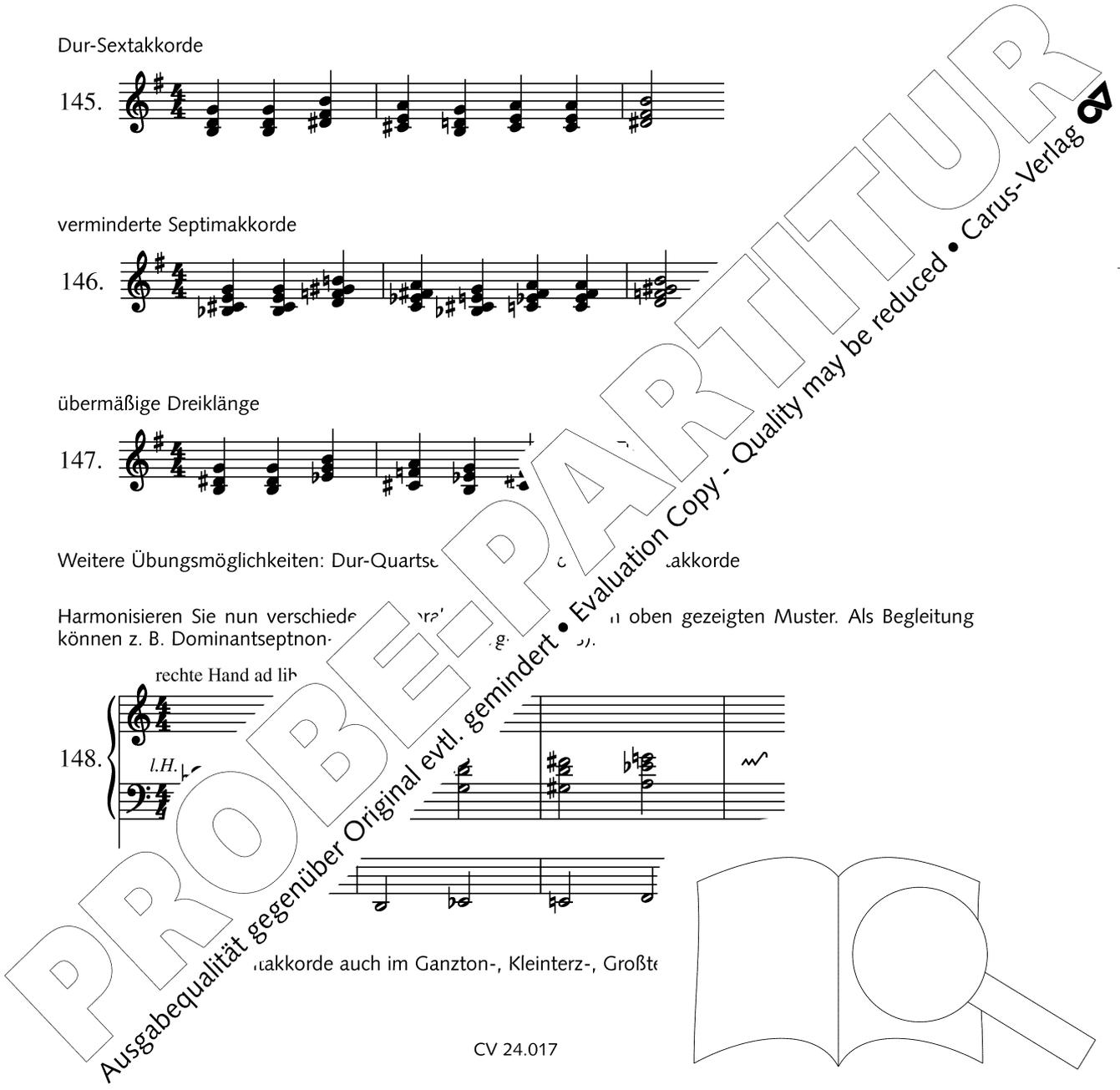
147.

Weitere Übungsmöglichkeiten: Dur-Quartse akkorde

Harmonisieren Sie nun verschiedene oben gezeigten Muster. Als Begleitung können z. B. Dominantseptnon-

148.

akkorde auch im Ganzton-, Kleintert-, Groß-



3.6. Choralvorspiele mit „Vorimitation“

Stellvertretend für die vielen verschiedenen Formen des vor- und frühbarocken Choralvorspiels sei hier nur auf die sogenannte „Orgelmotette“ verwiesen, die man nach süddeutscher und norddeutscher Art unterscheiden könnte.

Aus Platzgründen können jeweils nur die Anfangstakte abgedruckt werden. Beachten Sie die Einsatzfolge der einzelnen Stimmen.

Weitere Beispiele finden Sie bei Buxtehude, Böhm, Bruhns, Lübeck, Weckmann (norddeutscher Typ) und Pachelbel, Fischer, Hassler, Kindermann (süddeutscher Typ).

3.6.1. Süddeutscher Typ

Johann Pachelbel, *Nun lasst uns Gott dem Herren*

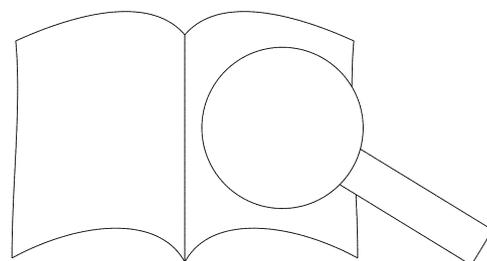
149.

6

10 c.f. in der Vergrößerung

14

immer um ein typisches Beispiel für die Orgelmotette oft, aber nicht immer, in der Vergrößerung.



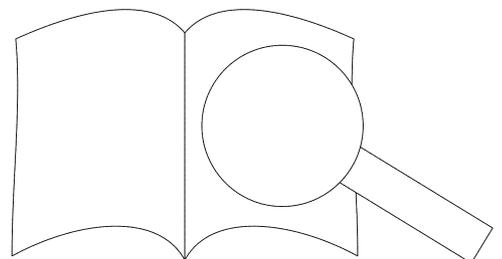
Je nach Gestalt des Themas verwendet Pachelbel manchmal eine tonale Beantwortung. Dies ist vor allem dann erforderlich, wenn im Themenkopf die Oberquinte oder Unterquarte eine hervorgehobene Stellung einnimmt wie im folgenden Notenbeispiel:

Johann Pachelbel, *Ein feste Burg ist unser Gott*

Wie das folgende NB 151 zeigt, finden sich gelegentlich auch Ausnahmen in der Beantwortung, was m^oglicherweise mit der Dominanz der Chormelodie zusammenhängt.

Johann Pachelbel, *In dich hab ich gehoffet, Herr*

15 und tonalen Beantwortung siehe auch Gárdonyi



3.6.2. Norddeutscher Typ

Dietrich Buxtehude, *Ach Herr, mich armen Sünder*

152.

6

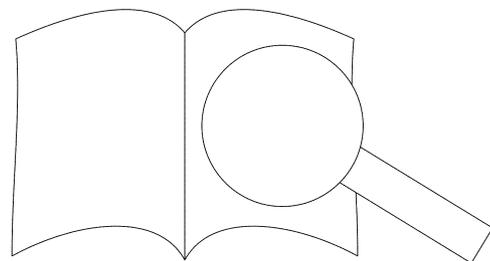
10

Als Schluß einer Orgelmotette eig

gen, die folgende:

153.

ung in verschiedenen Tonarten.





3.7. Orgelchoräle mit Motiven aus Johann Sebastian Bachs *Orgelbüchlein*

BWV 643



BWV 601



BWV 639



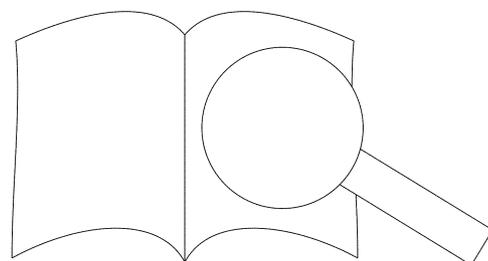
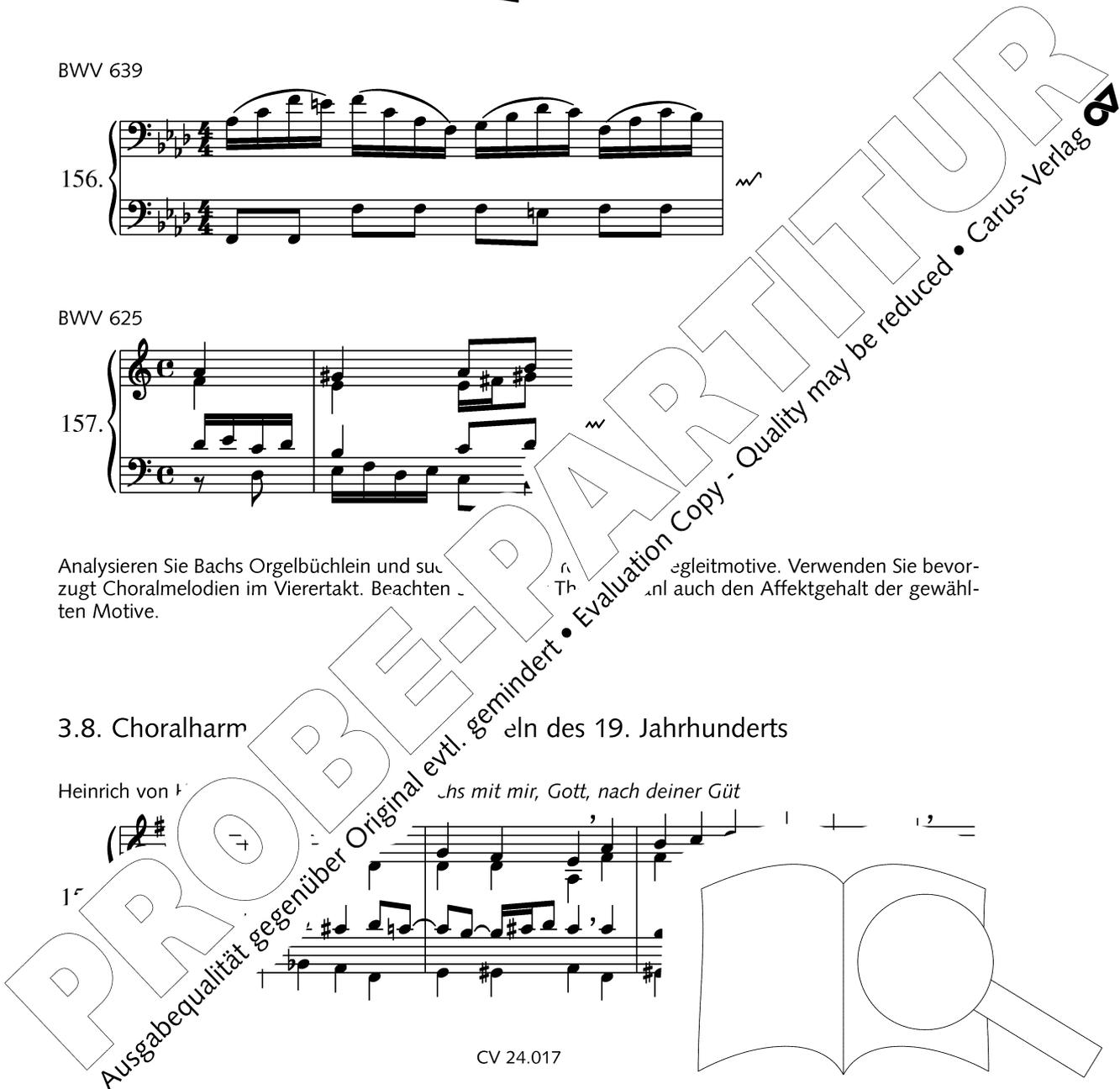
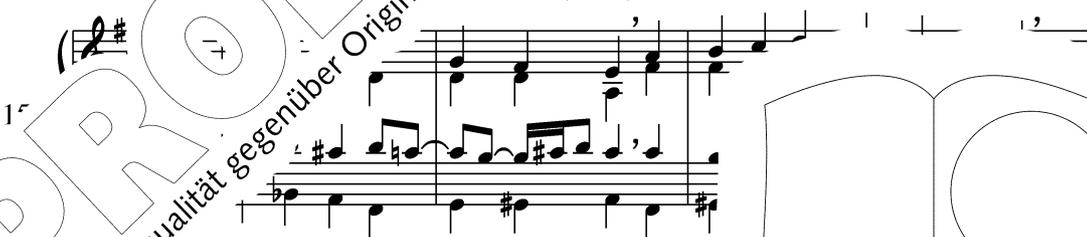
BWV 625



Analysieren Sie Bachs *Orgelbüchlein* und suchen Sie Choralmelodien im Vierertakt. Beachten Sie auch die Begleitmotive. Verwenden Sie bevorzugt Choralmelodien im Vierertakt. Beachten Sie auch den Affektgehalt der gewählten Motive.

3.8. Choralharm

Heinrich von ... *Jesus mit mir, Gott, nach deiner Güte*



5

9

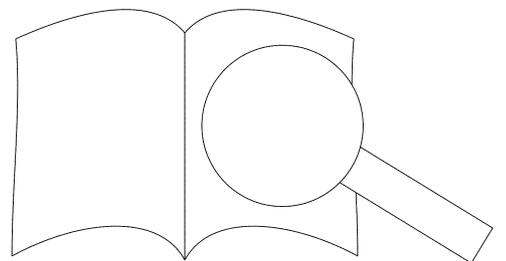
Musical score for measures 5-12, featuring piano accompaniment in G major. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measures 5-8 are on the first system, and measures 9-12 are on the second system. The music consists of chords and simple melodic lines.

Max Reger, Choralfantasie *Straf mich nicht in deinem Zorn* op. 40/2

159.

Musical score for measures 159-162, featuring piano accompaniment in G major. The score is written for three staves (treble and two bass clefs). Measure 159 is on the first system, and measures 160-162 are on the second system. The music includes chords and melodic lines.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Max Reger, *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, op. 135a/2

160.

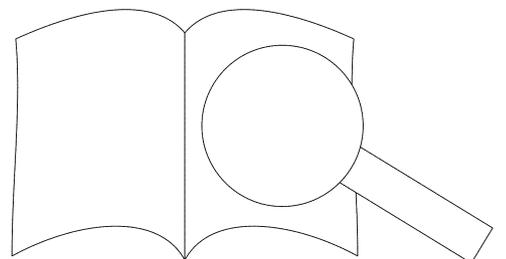
Max Reger, *O daß ich tausend Zungen hätte*, op. 135a/19

161.

Max Reger, *Straf mich nicht in deinem Zorn*, op. 67/37

162.

3



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Johannes Brahms, *O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen*, op. 122 / 6

163.

Max Drischner, Choralatz aus der Partita *Befiehl du deine Wege*, Nr. 9

164.

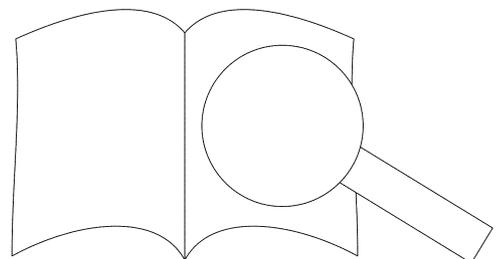
3.9. Übungen mit Ganztonmaterial (1. Modus von Vt)

1. Modus, 1. Transposition

165.

1. Modus, 2. Transpositi

166.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





Erfinden Sie weitere Varianten, z. B.:

167.

168.

169.

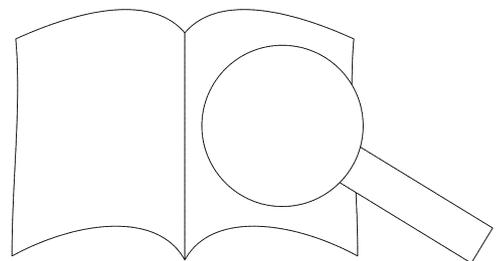
170.

Olivier Messiaen, *Les Corps Glorieux* III IV *et de la Vie*
 Ganztonfeld (1. Modus, 1. Trr

171.

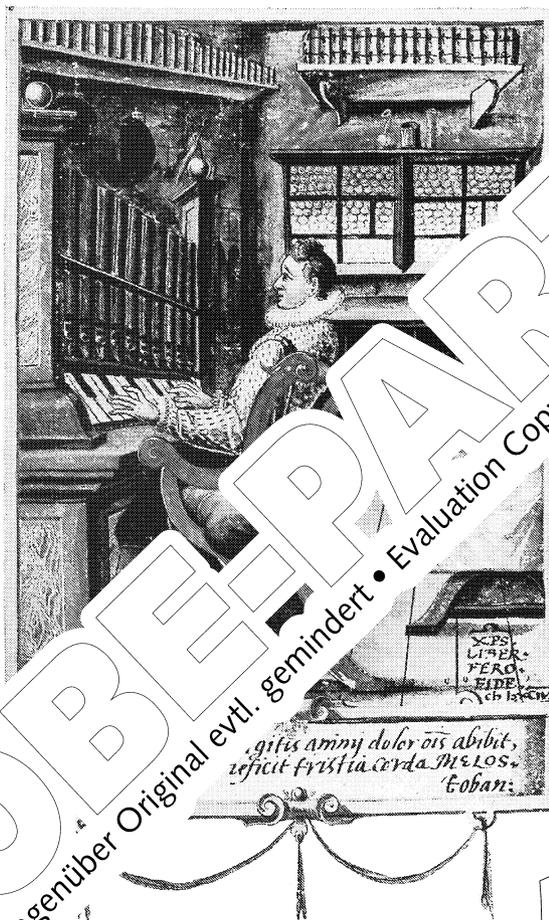
„modusfren

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

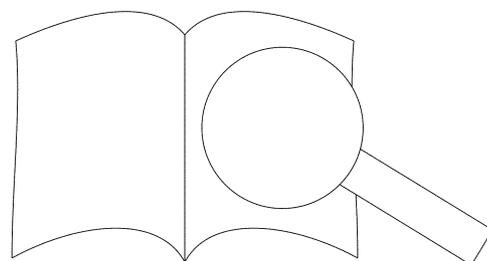


3.10. Literaturverzeichnis

- Bach, Johann Sebastian: *Orgelwerke Band V*, (Griepenkerl, u. a.), Frankfurt (Peters)
 Brahms, Johannes: *Orgelwerke Bd. 2*, (Buszin), Frankfurt 1964 (Peters)
 Buxtehude, Dietrich: *Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), Wiesbaden 1971 (Breitkopf und Härtel)
Choralbearbeitungen des norddeutschen Barock, (Beckmann), Wiesbaden 1988 (Breitkopf und Härtel)
 Drischner, Max: *Zwei Choralpartiten*, Tübingen 1969 (Schultheiss)
 Franck, Cesar: *Orgelwerke*, (Kaunzinger), Wien 1991 (Universal Edition)
 Gárdonyi, Zsolt / Nordhoff, Hubert: *Harmonik*, Wolfenbüttel 2002 (Möseler)
 Hanff, Johann Nicolaus: *Sieben Choralbearbeitungen*, (Beckmann), Wiesbaden 1980 (Breitkopf und Härtel)
 Hasse, Nicolaus: *Sämtliche Orgelwerke*, (Beckmann), Wiesbaden 1974 (Breitkopf und Härtel)
 Pachelbel, Johann: *Orgelwerke*, (Matthaei / Stockmeier), Kassel 1950 (Bärenreiter)
 Reger, Max: *30 kleine Choralvorspiele*, Frankfurt 1943 (Peters)
 Reger, Max: *Fantasie über Straf mich nicht in deinem Zorn*, Wien 1928 (Universal Edition)
 Reger, Max: *Choralvorspiele*, Berlin 1965 (Bote & Bock)
Romantische Choralvertonungen, hg. Klaus Winkler, München 1989 (Strube)
 Stoiber, Franz Josef: *Gehörbildung, Tonsatz, Improvisation*, Regensburg 1995 (Con Brio)
 Tunder, Franz: *Sämtliche Orgelwerke*, (Beckmann), Wiesbaden 1974 (Breitkopf und Härtel)



...er Gelehrte Christoph Leibfried (1566–1635
 (Universitätsbibliothek Basel, ms. F IX 43



4. Grundstufe II

Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> - Choraltrio mit c. f. im Tenor - Choraltrio mit c. f. im Alt - Arnstädter Orgelchoral NB 203 - Kleinere Partitenformen in der Art Johann Pachelbels NB 204–212 - Wiederholung aller barocken Formen - Pastorale - moderne Partita 	<ul style="list-style-type: none"> - wöchentlich mindestens ein bis zwei Choraltrios - daneben jeweils einige Partitensätze wiederholen - Orgelchoräle mit beibehaltener Motivic - Erarbeiten einer Partita mit zeitgenössischem Material, z. B.: <ul style="list-style-type: none"> a) Choral verfremden b) Kanons c) Ostinati d) Orgelpunkte e) Trios f) Baß-Ostinati g) Akkord-Mixturen h) Choralzeilen-Cluster i) Quintfälle mit Dominantseptimakkorden k) Harmonisierung in Terzen, Quartan, usw. l) Harmonisierung mit verminderten / übermäßigen Akkorden - Pastorale 3-stg. im Tenor über liegenden Pedal NB 194 	<ul style="list-style-type: none"> - Analyse von Literaturbeispielen - Spielen von harmonischen Auszügen - Spielen von Quintfallsequenzen mit Nonenakkorden NB 178 - Spielen von realen Sequenzen NB 184, 185 - Spielen der drei oder vier Akkorderweiterungen NB 180–183 - Übungen 7 „Neuer“ NB 18 - S...

4.1. Mixturen

Spielen Sie jeden dieser Akkorde als...

1) Septimakkorde

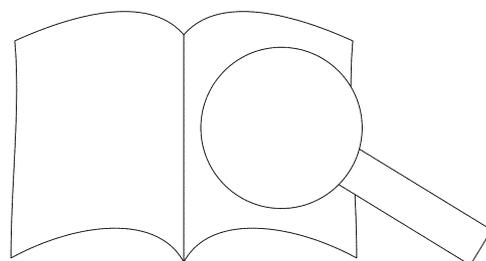


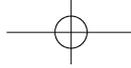
...imakkord

...septimakkord

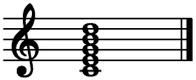
halbverminderter Septimakkord

- a) chromatisch
- b) ganztonweise





2) Nonenakkorde

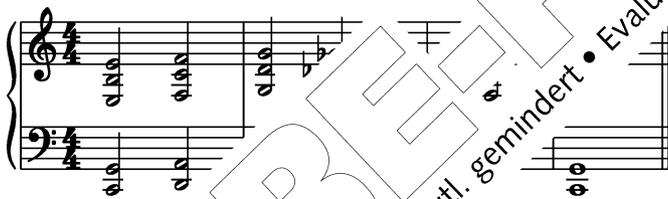
173.  akustischer Nonenakkord
-  großer Nonenakkord
-  Moll-Nonenakkord
-  übermäßiger Nonenakkord
(„Doppelterzklang“)

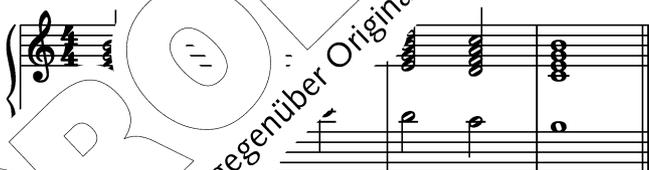
3) Undezim- und Tredezimakkorde

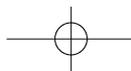
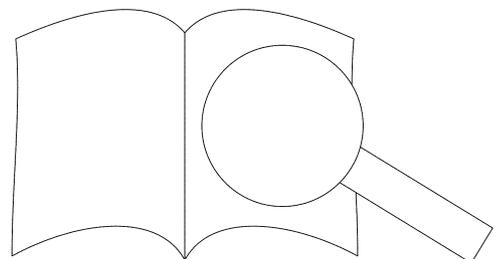
174.  Moll-Undezimakkord
-  übermäßiger Undezimakkord
-  akustischer Tredezimakkord

Weitere Akkordbeispiele finden Sie bei Gárdonyi, *Harmor*.

Weitere Übungsbeispiele:

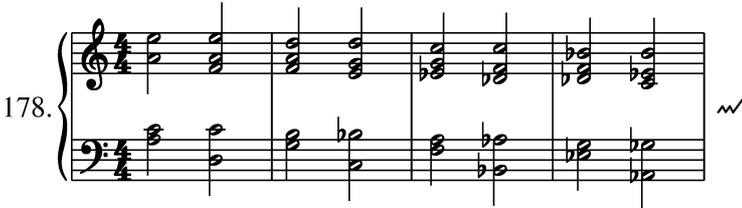
175. 

176. 

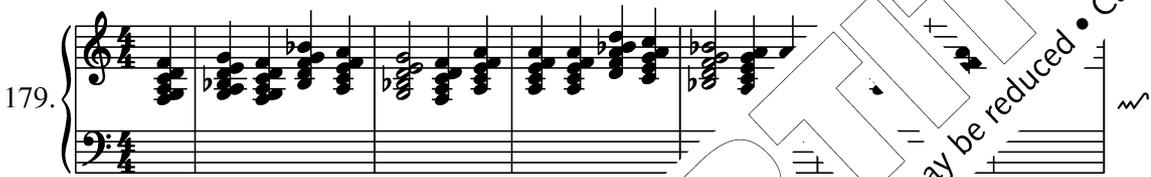




Quintfallsequenz mit Nonenakkorden, dargestellt in einer variierten (modulierenden) Form. Sie können diese Sequenz auch tonal und real spielen.



Harmonisierung von *Der Mond ist aufgegangen* (EG 482) im „Locked-hand-Stil“. Ausführung auf zwei Hände verteilt. Gut geeignet sind schlichte Dur-Choräle und Volkslieder.



Pedal ad lib. (z.B. Orgelpunkte oder „Pedaltupfer“)

4.2. Akkorderweiterungen am Ende des

Zusätzlich zu den im frühen 19. Jahrhundert. Septim- und Nonenakkorden (vgl. NB 172, 173) etablieren sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert drei weitere Akkorderweiterungen, die aufgrund ihres Quintenabstandes im Grundton die Klangschärfungen vermitteln.

Darstellung nach Gárdonyi / Nor

Hinzufügung ersten Grade

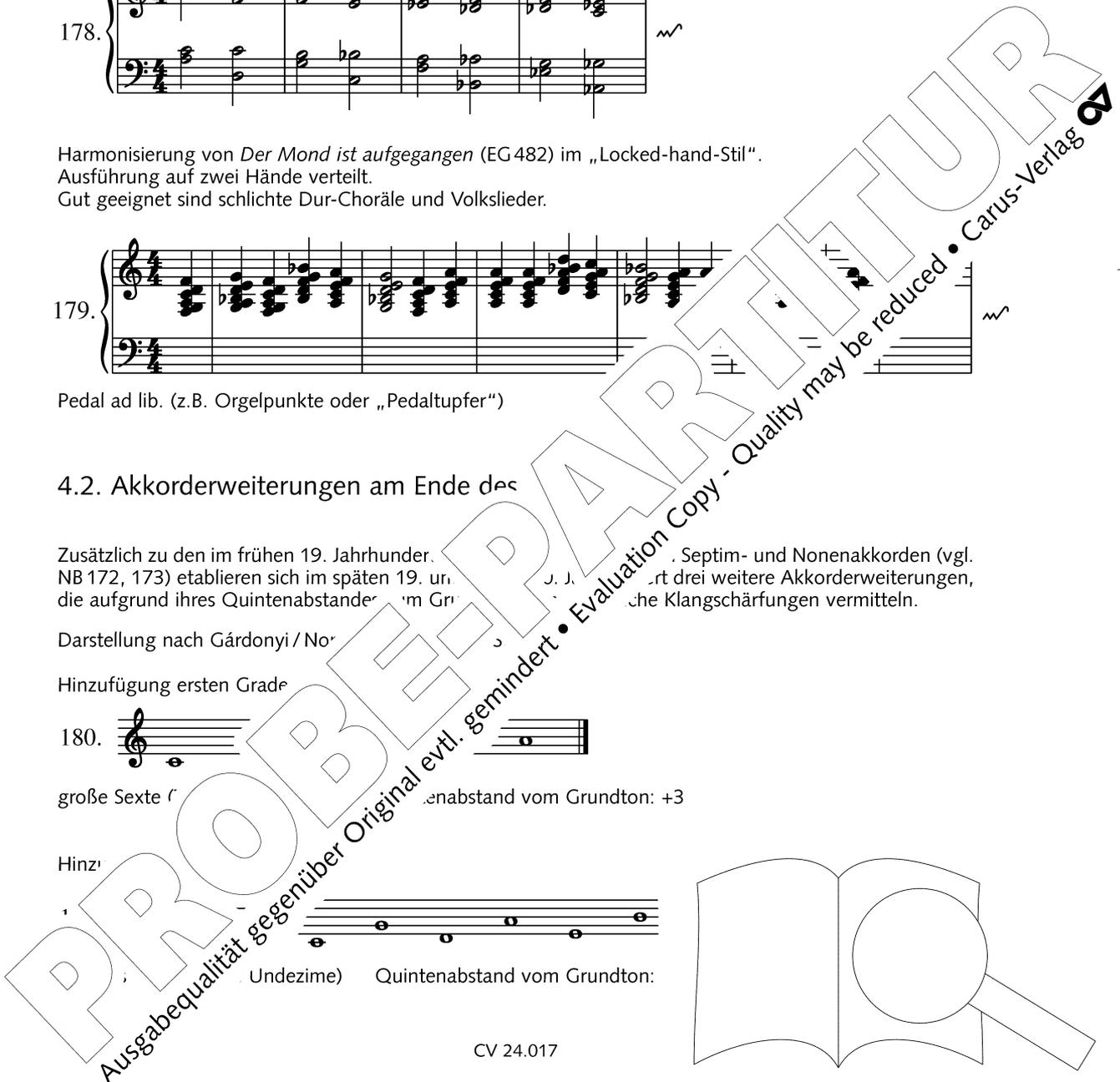
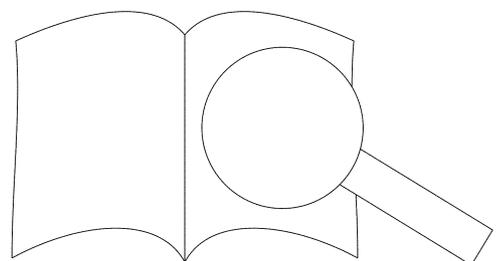


große Sexte (Quintenabstand vom Grundton: +3)

Hinzufügung



Undezime) Quintenabstand vom Grundton:



Hinzufügung dritten Grades:





4.4. Begleitung neuer Lieder

Der Begriff „Neues Lied“ bedarf einer Definition. Zu umfangreich und vielfältig sind die Melodien und Liedformen, die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Im Rahmen dieses Buches sind nicht jene neueren Melodien gemeint, die choralähnliche Strukturen aufzeigen, denn sie können ohne weiteres in der Form früherer Choräle harmonisiert werden. Im vorliegenden Kapitel geht es dagegen vorrangig um jazzorientierte Lieder, Gitarrenlieder, Sololieder, Gospels, Spirituals und betont rhythmische Melodien. Lieder dieser Art werden auf der Orgel bevorzugt obligat begleitet, d.h. die Melodie wird auf einem Solomanual gespielt. Es bleibt dem guten Geschmack des Musizierenden überlassen, welche Begleitformen auf der Orgel angemessen dargestellt werden können und welche nicht.

4.4.1. Kadenz

Hans Haselböck

186.

4.4.2. Ostinati

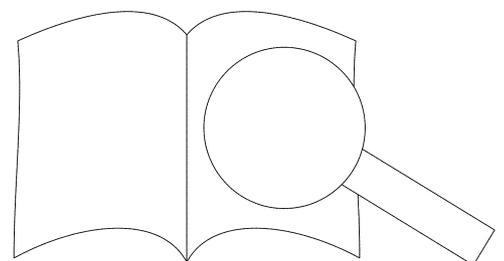
Hans Haselböck

187.

4.4.3. Sequenzen

188.

1



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





190. *ad lib.*

Diese reale Quintfallsequenz kann beliebig oft wiederholt werden. Mit der rechten Hand können freie Melodien, Chormelodien (evtl. mit reinen Quartan oder Mixturklängen harmonisiert) oder auch Tonleiterausschnitte (z. B. aus der Blues-Tonleiter) gespielt werden.

4.4.4. Die Blues- Tonleiter

Für Vorspiele zu neueren Liedern eignet sich besonders die Bluestonleiter. Sie kann ritornell Melodieabschnitten des Liedes alternieren.

Blues- Tonleiter mit Transposition in den Hauptstufen (auf C)

191. I. Stufe

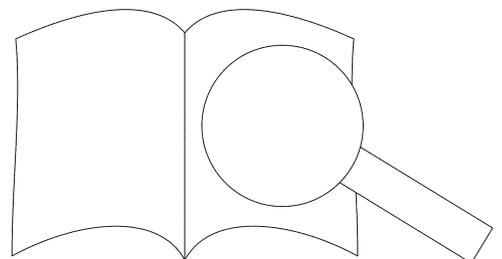
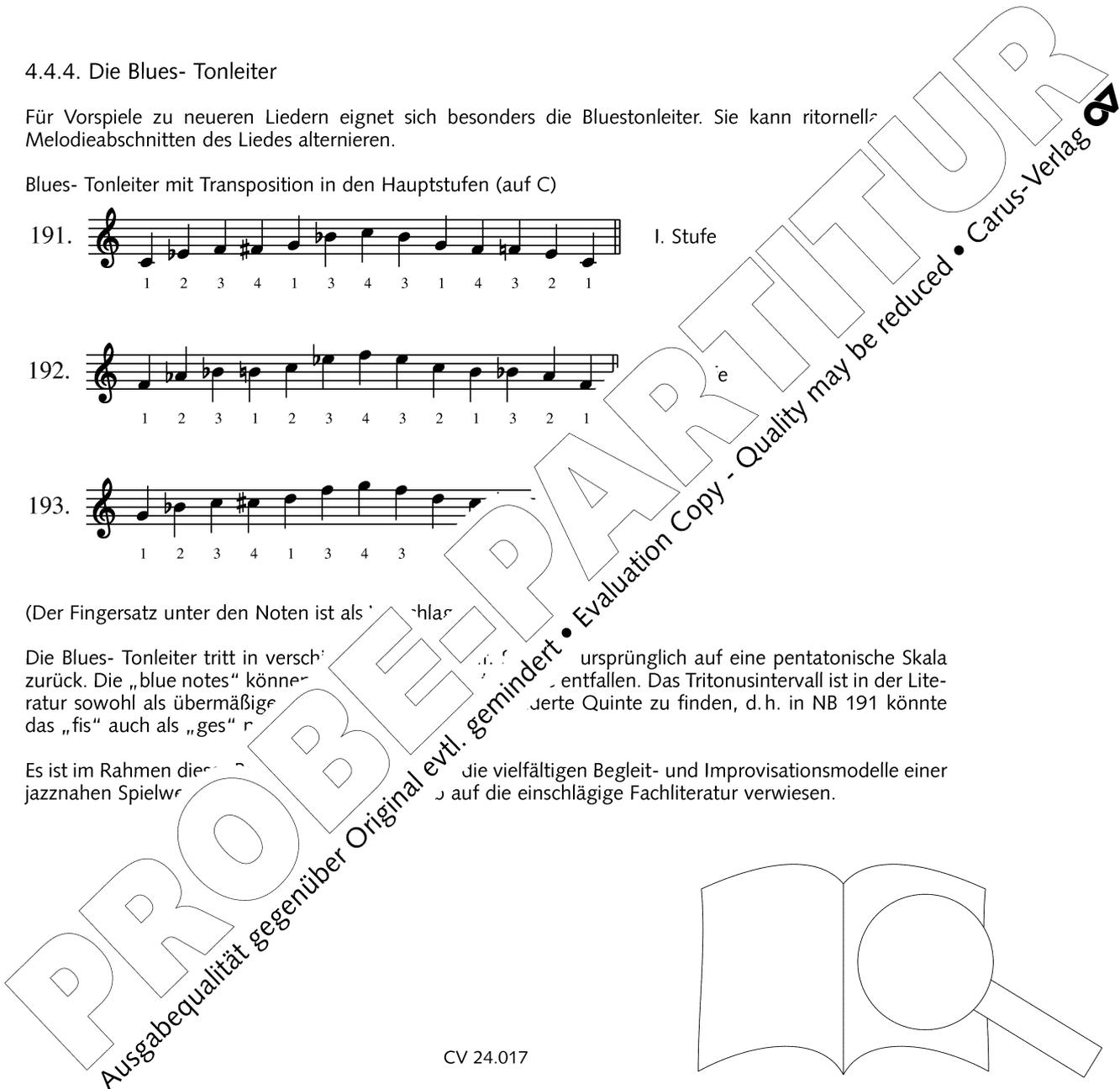
192.

193.

(Der Fingersatz unter den Noten ist als ... klar

Die Blues- Tonleiter tritt in versch... ursprünglich auf eine pentatonische Skala zurück. Die „blue notes“ können... entfallen. Das Tritonusintervall ist in der Literatur sowohl als übermäßige... eunte Quinte zu finden, d.h. in NB 191 könnte das „fis“ auch als „ges“ r

Es ist im Rahmen die... die vielfältigen Begleit- und Improvisationsmodelle einer jazznahen Spielw... auf die einschlägige Fachliteratur verwiesen.



4.4.5. Literatúrauswahl zur jazzorientierten Improvisation

Alexander, Haim, *Improvisation am Klavier*, Mainz 1987 (Schott)
 Barabas, Helga: *Blues, Boogie- Woogie, Rock 'n Roll Grundkurs* (Verlag Neu & Ratzka GdB)
 Crook, Hal: *How to improvise*, Boston 1991 (Advance Music)
 Dartmann, Franz J.: *The Boogie Woogie Train*, Köln-London 1996 (Bosworth)
 Levine, Mark: *Das Jazz Piano Buch*, Rottenburg/Neckar 1992 (Advance Music)
 Levine, Mark: *Das Jazz Theorie Buch*, Rottenburg/Neckar 1996 (Advance Music)
 Mehegan, John: *Improvising Jazz Piano*, New York 1985 (Amsco Publications)
 Moser, Jürgen: *Rock Piano*, Mainz 1982 (Schott)
 Schmitz, Manfred: *Bausteine Blues*, Frankfurt 1992 (Peters)
 Schutte, Sabine: *Vom Lied zum Blues*, Kassel 1985 (Bärenreiter)
 Wiedemann, Herbert: *Klavier-Improvisation-Klang*, Kassel 2000 (Bosse)
 Wiedemann, Herbert: *Jazz Klavier Blues*, Regensburg 1997 (ConBrio Verlagsgesellschaft)
 Wünsch, Christoph: *Moderne Liedbegleitung*, Wolfenbüttel 1994 (Möseler)

4.5. Die Pastorale

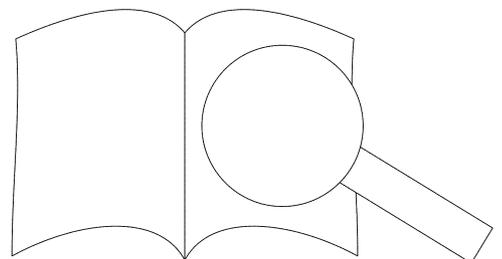
Beginnen Sie mit einfachen, dreistimmigen Stücken, imitatorisch über liegenden Tönen
 Vorschlag zum harmonischen Verlauf: I – V – II – VI – IV – V – I

Domenico Zipoli, *Pastorale*

194.

Johann Sebastian Bach, *Pastorale*

195.



Jean Roger-Ducasse, *Pastorale*

196.

© 1909 by DURAND S. A. Editions Musicales, Paris
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Weitere Themen für die Pastorale:

Karl Gerok

197.

Hans Haselböck

198.

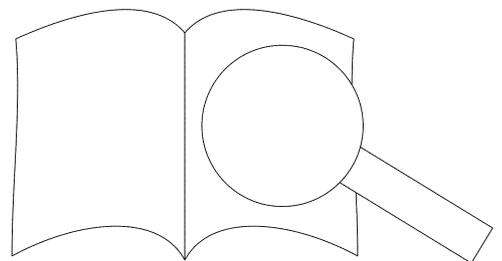
Hans Friedrich Micheelsen

199.

César Franck

200.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Max Reger

201.

Max Reger

202.

4.6. Der „Arnstädter Orgelchoral“

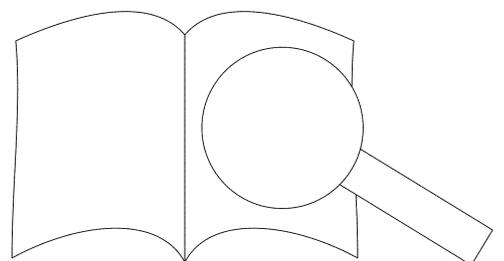
Auch wenn bis heute nicht genau geklärt ist, welche Funktion dieser Choral im Gottesdienst des 18. Jahrhunderts gespielt hat, so stellt er doch eine interessante Vorlage für die Improvisation eines Choralvorspielers dar, zwischen jeder Choralzeile freie Zwischenspiele einzufügen. Hier ein Nimmstück (möglicherweise in Weimar entstanden):

Joh. Seb. Bach, *Gelobet seist du, Jesus Christe*

203.

Man.

...en Form auch mit Stilmitteln des 20. Jahrhunderts.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

4.7. Kleinere Partitenformen in der Art Johann Pachelbels

Die Partitensätze der Barockmeister sind oft für eine manualiter- Ausführung gedacht. Sie bestehen aus kunstvollen zwei-, drei und vierstimmigen Sätzen, in denen entweder die Chormelodie oder aber die Begleitung auf unterschiedlichste Weise figuriert bzw. diminuiert werden. Zu Beginn wird der Choral meist in einem schlichten vierstimmigen Satz vorgestellt.

Weitere Literaturbeispiele finden Sie bei Böhm, Lübeck, Bach, Krebs u. a.

Johann Pachelbel, *Christus, der ist mein Leben*

Choral

204.

Aufgelockerter Satz

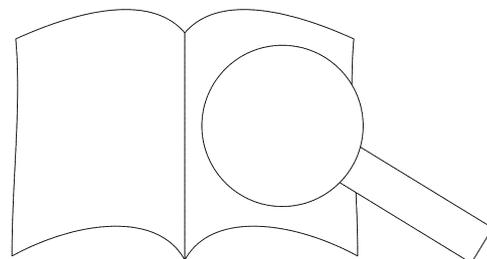
205.

Figuration in der Oberstimme

206.

Figuration in der Unterstimme

207.



Figuration in der Mittelstimme

208.



Weitere interessante Variationen, die relativ leicht auf andere Choralmelodien übertragbar sind, finden Sie in den folgenden Notenbeispielen.

Johann Pachelbel, *Was Gott tut, das ist wohlgetan*

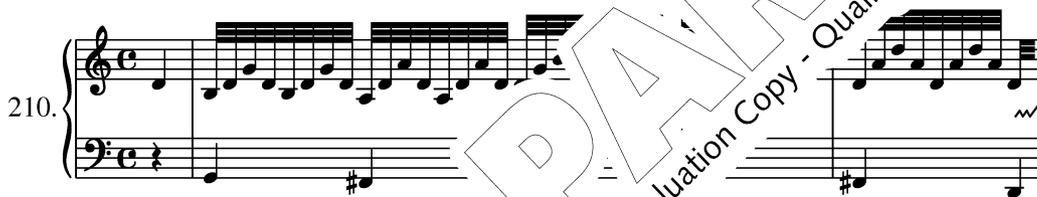
Chromatik

209.



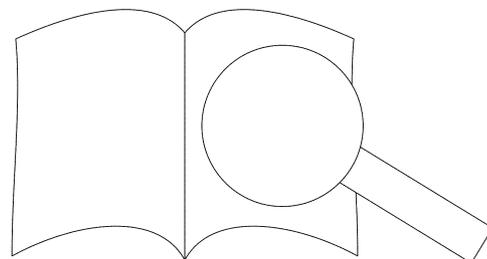
Dreiklangsbrechungen

210.



fugiert, triolisch

211.



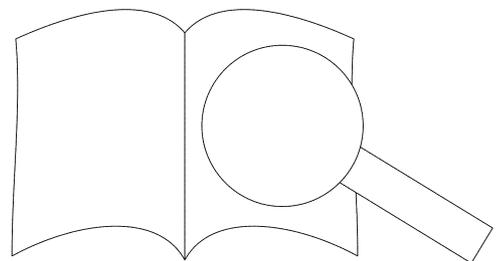
Bizinium

212.

(Beachten Sie hierzu auch die detaillierte Analyse der Partiten Johann Pachelbels bei Egidius *Improvisation von Anfang an*, Bd. 1, S. 41ff., sowie das Kapitel „Figuration“ von Ingo Bredenbach/Brand in Bauer, Siegfried: *Probieren und Studieren*, S. 18ff.)

4.8. Literaturverzeichnis

- Bach, Johann Sebastian: *Orgelwerke Band I, V, VI und VII*, (Griepenkerl u. Bauer, Siegfried: *Probieren und Studieren*, München 1998 (Strube))
 Böhm Georg: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Wiesbaden 1952 (Breitkopf u. Pöhl)
 Doll, Egidius: *Improvisation von Anfang an*, Bd. 1, Regensburg 1998 (Pöhl)
 Franck, César: *Pastorale*, Wien 1990 (Schott)
 Gárdonyi, Zsolt / Nordoff, Hubert: *Harmonik*, Wolfenbüttel 1998 (Schott)
 Gárdonyi, Zsolt: *Zehn Choralimprovisationen*, Wolfenbüttel 1998 (Schott)
 Gerok, Karl: *Lehrgang der Orgelimprovisation*, Stuttgart 1998 (Schott)
 Kaller, Ernst: *Orgelschule I*, Mainz 1938 (Schott)
 Lübeck, Vincent: *Orgelwerke*, Frankfurt 1969 (Pöhl)
 Micheelsen, Hans Friedrich: *Pastorale*, Kassel 1998 (Schott)
 Pachelbel, Johann: *Orgelwerke*, (Matthaei / Stoll / Schott)
 Reger, Max: *Sämtliche Orgelwerke Bd. 1* Wiesbaden 1952 (Breitkopf u. Pöhl)
 Roger-Ducasse, Jean: *Pastorale*, Paris 1907 (Durand)

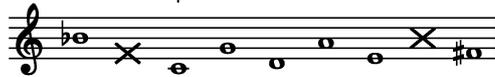


1.1. Die Ausweitung des Klangvorrats bis zum frühen 20. Jahrhundert

Während bei der Pentatonik und der diatonischen Skala noch eine lückenlose Anordnung der Quinten möglich ist, werden bei der akustischen Tonalität symmetrische Lücken festgestellt. Die diatonische Tonalität wird verlassen zugunsten einer distanziellen Struktur, die ihren Höhepunkt in den sieben Modi von Olivier Messiaen erfährt.

(Darstellung nach Gárdonyi / Nordhoff, *Harmonik*, S. 217)

213.

	TR	QB
 <p>Pentatonik (C=Do)</p>	0	4
 <p>Diatonische Siebenstufigkeit (C=Do)</p>	1	6
 <p>Akustische Siebenstufigkeit (auf C)</p>	2	
 <p>Ganztonfeld</p>		11
 <p>Alternie. Siebenstufig.</p>		11

TR = Tritonusgehalt

QB = Quinten'

PROBEEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

1.2. Die Wiederentdeckung der plagalen Akkordverbindung

Während vom 15. bis zum 18. Jahrhundert eine ständige Zunahme authentischer Akkordverbindungen beobachtet werden kann, wird dieser Vorgang im 19. Jahrhundert beendet, wenn nicht sogar umgekehrt. Plagalketten bei Liszt, Chopin usw. können regelrecht formbestimmend auftreten.

Franz Liszt, *Introitus*

214.

Franz Liszt, *Introitus*

215.

Max Reger, *Fantasie über Wachet auf*, op. 52

216.

III. Man. (8', 16''

II. Man. (8''

sempre pppp

(etwas hervortretend)

pppp

ordverbindungen (auch figuriert).
griffs „plagal“ siehe auch den Abschnitt „Grundt

Spielen Sie nun jeden Akkord als Mixtur.

Der Gamma-Akkord ist durch seine Funktion als Doppelterzklang von großer Bedeutung.

Spielen Sie Doppelterzklänge (Abk. 3³) in allen Varianten, z. B.:

220.

1.5. Die akustische Tonalität

Entstanden aus der figurativen Erweiterung von Vierk.

...einen Septimen.

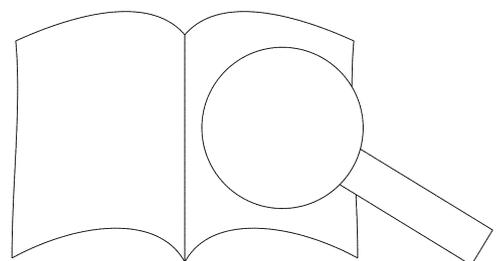
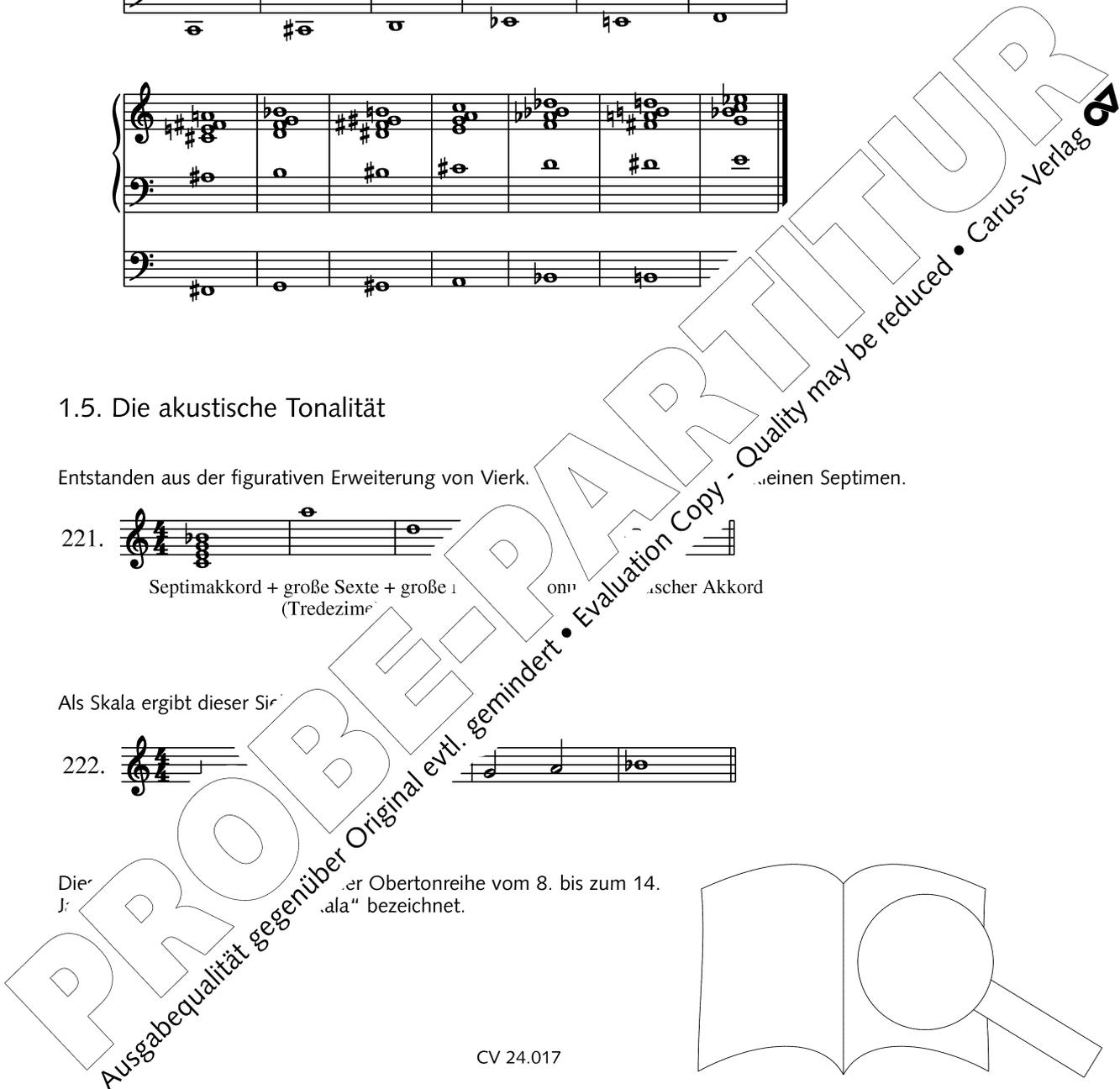
221.

Septimakkord + große Sexte + große 1
(Tredezime)

Als Skala ergibt dieser Sir

222.

Dieser Akkord ist die Basis für die Obertonreihe vom 8. bis zum 14. Harmonischen, die als „akustische Skala“ bezeichnet wird.





Obertonreihe

223.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

(Zur Terminologie siehe auch das ausführliche Kapitel „Akustische Tonalität“, sowie Anm. 42 in Gárdonyi/Nordhoff, Harmonik, S. 173)

Der „mystische“ Akkord:

Dieser Akkord, von Skrjabin häufig verwendet, ist im Grunde aus akustischem Tonmaterial aufgebaut. Lediglich auf die Quinte der akustischen Skala wird verzichtet.

Weitere Bezeichnungen dieses Akkordes:

- der „Skrjabin-Akkord“
- der „synthetische“ Akkord
- der „prometheische“ Akkord

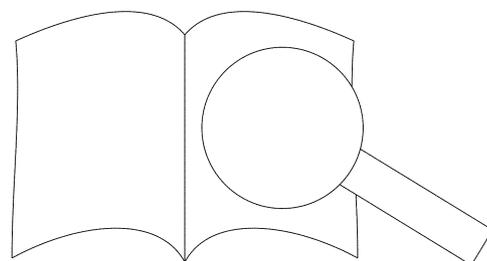
224.

Spielen Sie diesen Klang auch als Mixtur

225.

Der akustische /

226.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Olivier Messiaen, *L'Ascension*, Teil II
Fis-Akustisch in der linken Hand

227.

Olivier Messiaen, *L'Ascension*, Teil III

228.

G-Akustisch

Claude Debussy, *Hommage à Rameau (Images II)*

En animant

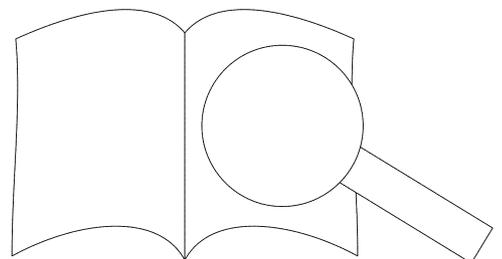
229.

D-Akustisch

Quintfallsequenz mit Tred

230.

wohl manualiter als auch mit Pedal.



1.6. Der „Resonanz-Akkord“ von Olivier Messiaen

Der „Akkord der Resonanz“ von Olivier Messiaen ist im Gegensatz zum „akustischen Akkord“ kein Siebenklang, sondern ein Achtklang:

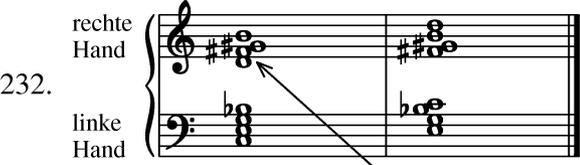
„akustischer Akkord“ „Resonanz-Akkord“

231. 

Der „Resonanz-Akkord“ tritt meist in folgender Weise auf:

- linke Hand: Dominantseptimakkord
- rechte Hand: halbverminderter Septimakkord

Sehr häufig spielt die linke Hand in der Grundstellung und 1. Umkehrung, während die rechte Hand den halbverminderten Septimakkord überwiegend in der 2. und 3. Umkehrung bringt.

232. 

halbverminderter Septimakkord

Grundstellung 1. Umkehrung 2. Umkehrung 3. Umkehrung

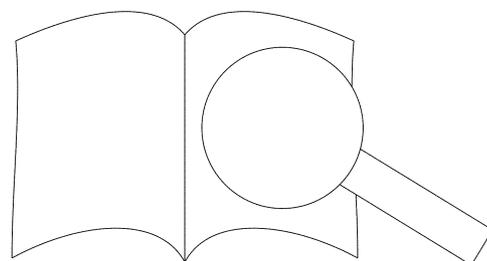
Spielen Sie diesen Akkord auch als Mixtur

233. 

Olivier Messiaen, *Les Corps C'*

...mort et de la vie

234. 



1.7. Der 2. Modus von Olivier Messiaen

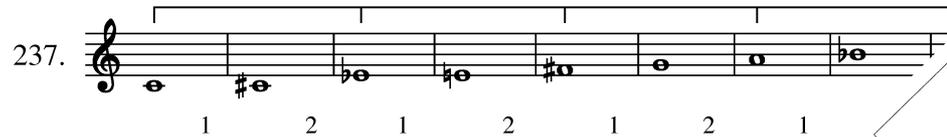
Der 2. Modus von Olivier Messiaen beruht auf der Kleinterzteilung der Oktave und entstand aus der Summe von vier Durdreiklängen



sowie vier Molldreiklängen im Kleinterzabstand (Distanzprinzip)

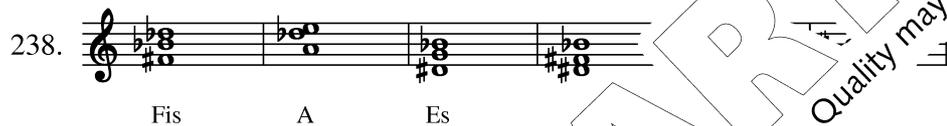


Daraus ergibt sich folgende Skala:



Diese distanzielle Folge kennen wir bereits als Ausprägung der „Alternierende“

Das beim Studium der Werke Messiaens oft verwirrende Aussehen (vgl. NB238) spielt bei der Improvisation zum Glück keine Rolle!

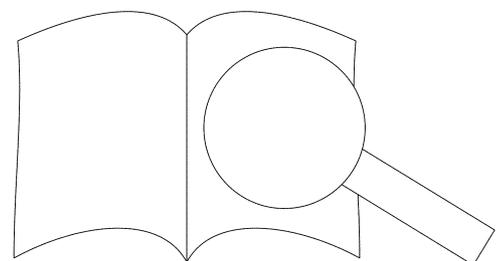


Die drei Transpositionen des 2. Modus von Messiaen:

1. Transposition

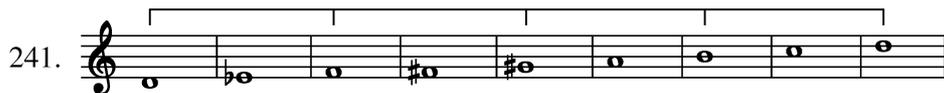


2. Transposition

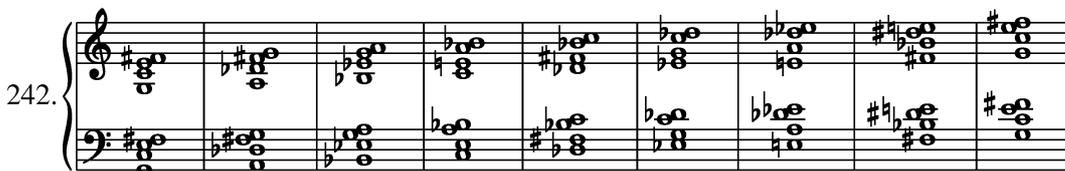




3. Transposition

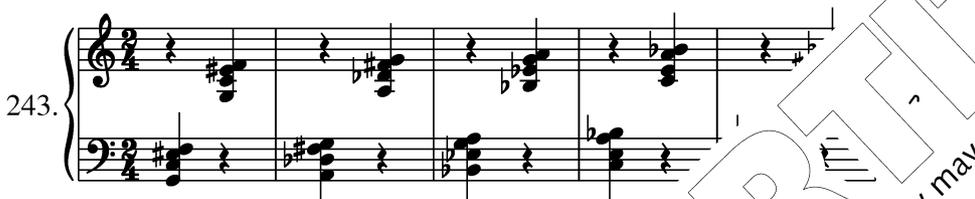


Der 2. Modus, 1. Transposition, als Mixtur

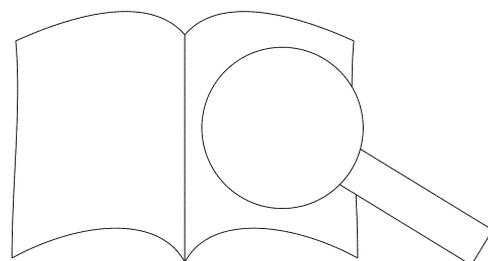


Üben Sie die rechte und linke Hand a) einzeln, b) zusammen, c) abwechselnd, d) zerlegt Toccatenformel, usw.

Übungsbeispiele:



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



1.8. Der 3. Modus von Olivier Messiaen

Der 3. Modus von Olivier Messiaen beruht auf der Großterteilung der Oktave. Die vier möglichen Transpositionen lauten:

1. Transposition



2. Transposition



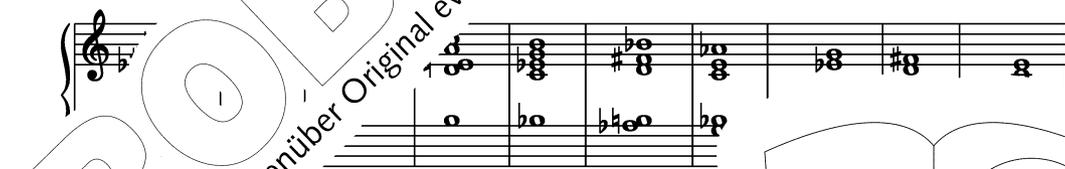
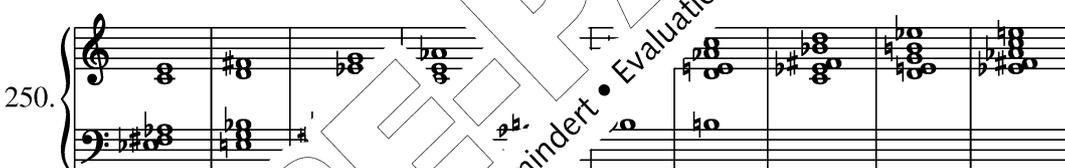
3. Transposition

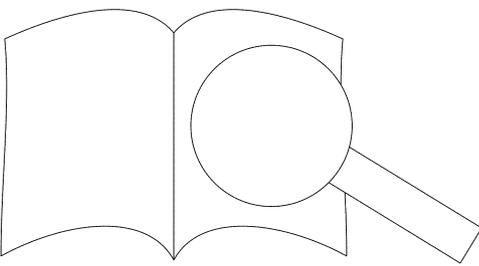


4. Transposition



Der 3. Modus, 1. Transposition, als Mixtur



e)  g im 3. Modus am besten mit drei Stimmen
stimmen in der linken Hand.



Weitere Notenbeispiele:

Die Abkürzungen 3¹ bzw. 3⁴ bedeuten: 3. Modus, 1. bzw. 4. Transposition.

Olivier Messiaen, *Les Corps Glorieux*, Nr. IV *Combat de la mort et de la vie*

251.

Olivier Messiaen, *Les Corps Glorieux*, Nr. IV *Combat de la mort et de la vie*

252.

1.9. Die Passacaglia, die Ciacona

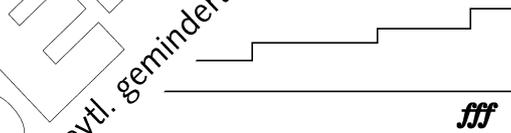
Entsprechend der stilistischen Zuordnung des Themas sollte angestrebt werden. Ebenso empfiehlt es sich, auf eine ge- Passacaglia Wert zu legen. Harmonik „ung“ der

Beispiele für den Verlauf einer Passacaglia, Ciacor

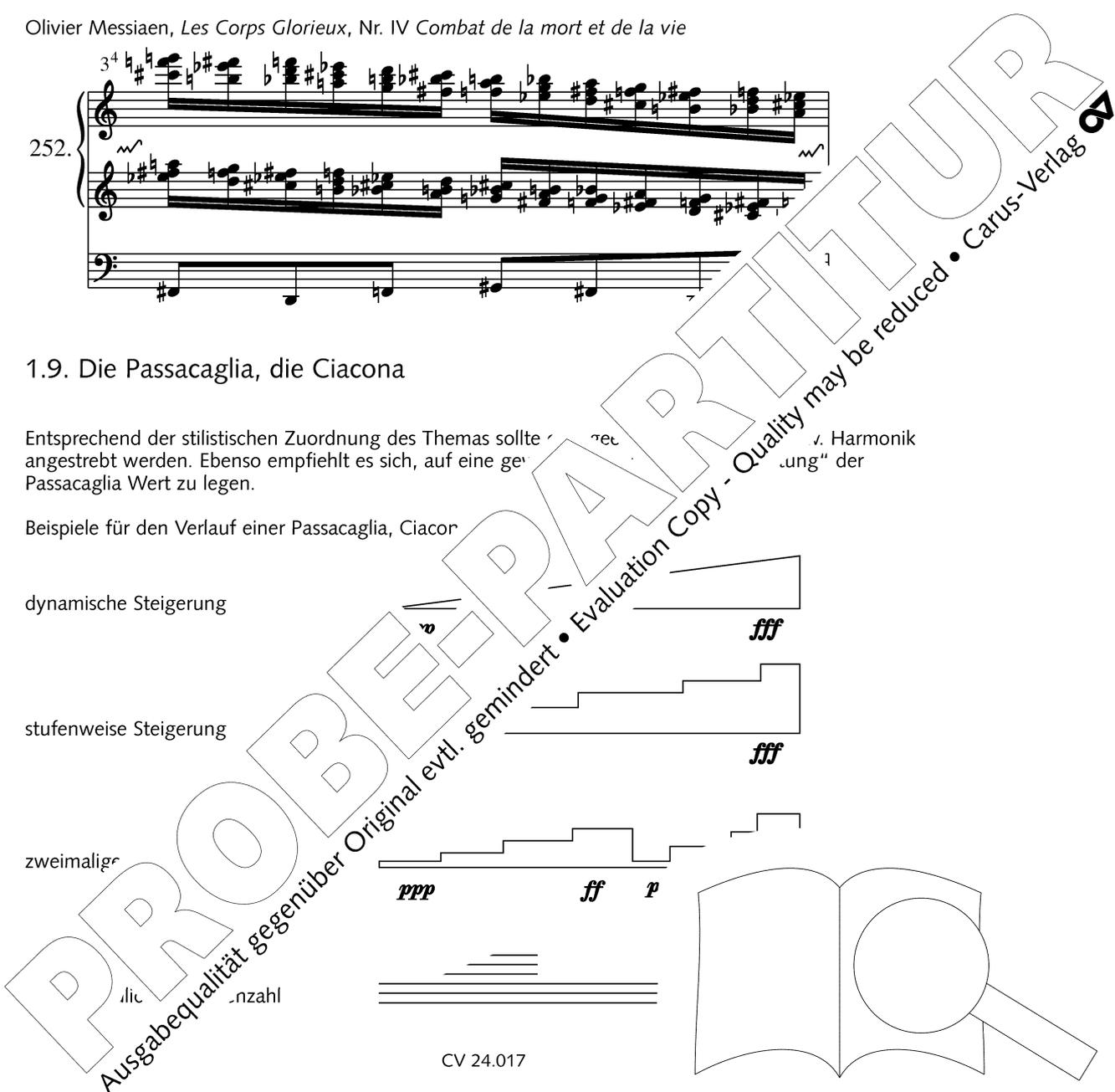
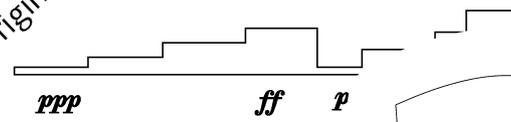
dynamische Steigerung



stufenweise Steigerung



zweimalige



- 1) Thema
- 2) Viertelbewegung zweistimmig
- 3) Viertelbewegung dreistimmig
- 4) ♯ ↓ Akkorde
- 5) Achtelbewegung zweistimmig
- 6) Achtel und Sechzehntel gemischt 
- 7) Ouvertüren-Rhythmus, scharf punktiert
- 8) Pedalsolo
- 9) Thema linke Hand, rechts ruhiger
- 10) Chromatischer Baß links, noch ruhiger
- 11) Gebrochene Akkorde
- 12) Triolenbewegung
- 13) Sechzehntelbewegung, eventuell Sextenparallelen
- 14) Manual *ff*, Pedal rasche Bewegung
- 15) Skalen aufwärts und abwärts
- 16) Schlußvariation, majestätisch

Diese Reihenfolge ist nur als Vorschlag zu verstehen. Bei viertaktigen Themen Variation zweimal spielen. Je nach Thema sind manche Variationen besser oder

1.10. Themen für die Passacaglia, Ciacona

Johann Pachelbel



Max Reger



Franz Schmidt



Karl Höller



Torsten Laux



Torsten Laux



Torsten Laux



Zsolt Gárdonyi



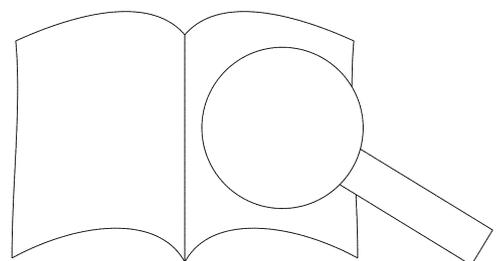
Clarence Sheppard



Günther Kaunzinger



Reine



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Reiner Gaar



Hans Haselböck



Hans Haselböck



Hans Haselböck



Hans Haselböck



Anders Bondeman



Reiner Gaar



Frank Martin



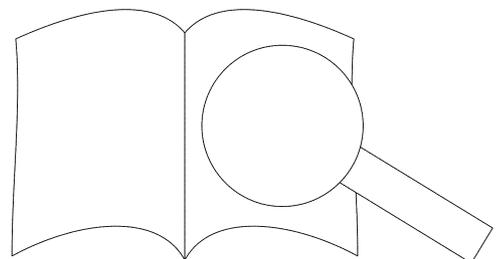
Hans Georg Bertram



Hans Georg



Lu  Passacaglia finden Sie z. B. bei Hakim, Naji: 7
(United Music Publishers Ltd).



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Torsten Laux

280.

Reiner Gaar

281.

Reiner Gaar

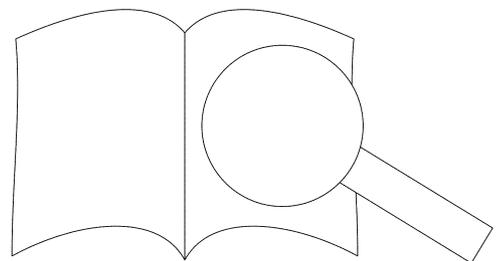
282.

Torsten Laux

283.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Als Vorbild für den langsamen 2. Satz unseres Concerto könnte das „Largo e spiccato“ aus dem *Concerto d-Moll* von Bach/Vivaldi BWV 596 dienen. Der Manualiter-Teil kann durch eine ruhige Choralharmonisierung ersetzt werden. Es wäre auch möglich, ein Choralmotiv für das erste Thema zu verwenden und den Manualiter-Abschnitt frei zu gestalten.

Johann Sebastian Bach

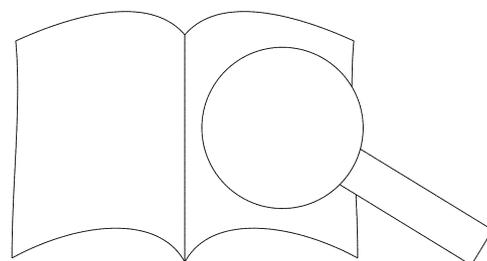
284.

Vorschlag für ein Concerto mit drei Sätzen:

1. Satz Allegro (in Dur, gerader Takt)

Formschema mit Angabe der Tonalitäten:

Formteil:	Ton-	
Thema	0	
Zwischenspiel		
Thema		
Zwischenspiel		0/P
Thema		
Zwischenspiel	/P →	-1
Thema	-1	
Zwisc'	-1 →	0
	0	



2. Satz Andante (in Moll, 6/4-Takt)

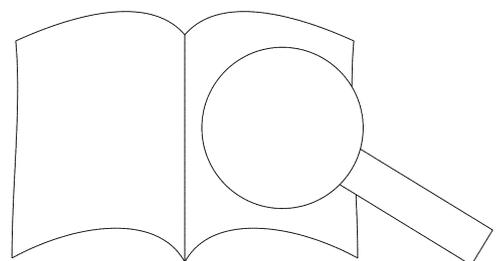
ruhiges Thema	0		
Zwischenspiel ohne Pedal	0	→	+1
Thema	+1		
Zwischenspiel	+1	→	0
Thema	0		

3. Satz Allegro (in Dur, wie 1. Satz, aber ungerader Takt)

(Zur Bedeutung der Ziffern 0, +1, -1 usw. siehe Seite 33f. Der Pfeil → gibt eine Modulation an.)

1.12. Das Präludium, die Toccata im Barock-Stil

Beispiel für ein einfaches Präludium von Johann Pachelbel



8

10

Spielen Sie im Sinne Pachelbels weiter.
Möglicher harmonischer Verlauf:

I - V - I
I - V - VI - IV - I

Als weiteres Modell könnte das Präludium e-Moll (klein) von

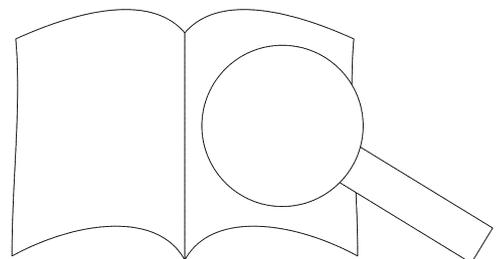
T. 1
286. Ped.

T. 17
287.

T. 47
288.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





T. 106

289.

Möglicher Verlauf eines Präludiums, einer Toccata:

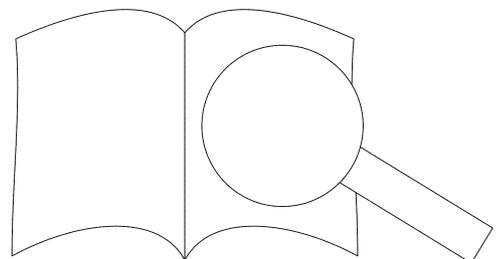
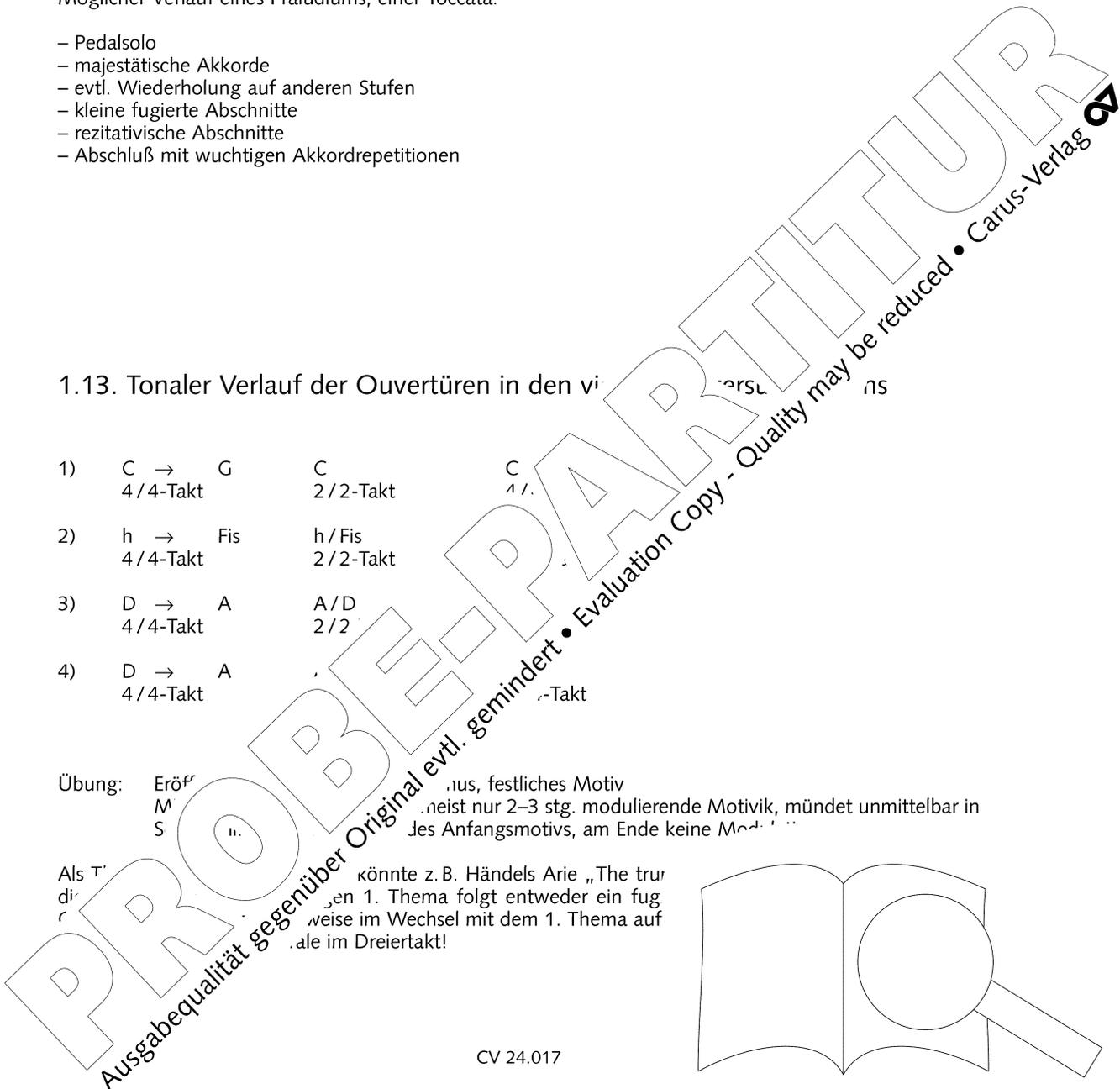
- Pedalsolo
- majestätische Akkorde
- evtl. Wiederholung auf anderen Stufen
- kleine fugierte Abschnitte
- rezitativische Abschnitte
- Abschluß mit wuchtigen Akkordrepetitionen

1.13. Tonaler Verlauf der Ouvertüren in den vi...

- | | | | |
|----|----------|----------|----------|
| 1) | C → G | C | C |
| | 4/4-Takt | 2/2-Takt | 4/4-Takt |
| 2) | h → Fis | h/Fis | |
| | 4/4-Takt | 2/2-Takt | |
| 3) | D → A | A/D | |
| | 4/4-Takt | 2/2-Takt | |
| 4) | D → A | | |
| | 4/4-Takt | | |

Übung: Eröff... aus, festliches Motiv
 M... meist nur 2-3 stg. modulierende Motivik, mündet unmittelbar in
 S... des Anfangsmotivs, am Ende keine Mod...

Als T... könnte z. B. Händels Arie „The trur...
 di... en 1. Thema folgt entweder ein fug...
 c... weise im Wechsel mit dem 1. Thema auf...
 ...ale im Dreiertakt!



b) Quintkanons



Spielen Sie die Kanons zuerst zweistimmig, mit wechselnden Einsatzfolgen, auch mit Pedal. Später mit freien dritten Stimme spielen.

1.15. Improvisation über biblische Texte und Themen

1) Die sieben Worte Jesu am Kreuz

Erstes Wort

Vater, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun! (Lukas 23,34)
Sie kreuzigten Jesus und die Übeltäter mit ihm, einen z... en. (Lukas 23,33)

Zweites Wort

Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir in den Himmel kommen.
Jesus, gedenke an mich, wenn du in dein Reich kommst.

Drittes Wort

Weib, siehe, das ist dein Sohn! (Johannes 19,26)

Viertes Wort

Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? (Matthäus 27,46)
Meine Nächsten haben sich von mir abgewandt und haben mich vergessen. (Hiob 19,14)

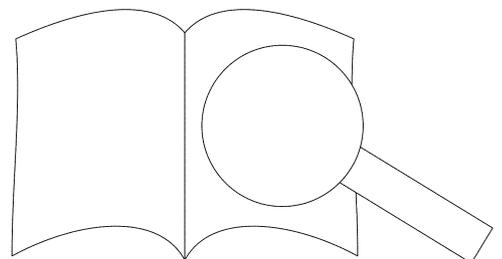
Fünftes Wort

Mich dürstet! (Johannes 19,28)
Sie gaben ihm Essig, aber nicht Wein, sondern Gallenbitterholz
(Matthäus 27,34) vermischt; und da er's schmeckte, wollte er nicht trinken.

Sechstes Wort

Es ist vollbracht! (Johannes 19,30)
Für mich und die Welt, und lud auf sich unsre Schmerzen. (Lukas 22,19)

Mein Geist in deine Hände! (Lukas 23,46)
Mein Gott und Hort, der mir hilft. (Psalm 89,27)





2) Psalm 23

Der Herr ist mein Hirte; mir wird nichts mangeln.
 Er weidet mich auf einer grünen Aue und führet mich zum frischen Wasser.
 Er erquicket meine Seele. Er führet mich auf rechter Straße um seines Namens willen.
 Und ob ich schon wanderte im finstern Tal, fürchte ich kein Unglück; denn du bist bei mir, dein Stecken und Stab trösten mich.
 Du bereitest vor mir einen Tisch im Angesicht meiner Feinde. Du salbest mein Haupt mit Öl und schenkest mir voll ein.
 Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang, und ich werde bleiben im Hause des Herrn immerdar.

3) Psalm 130

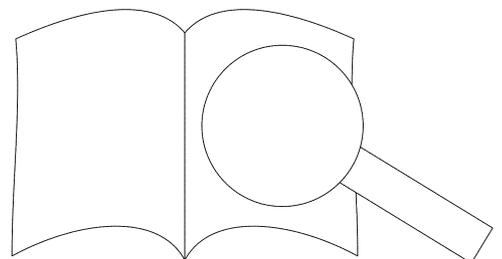
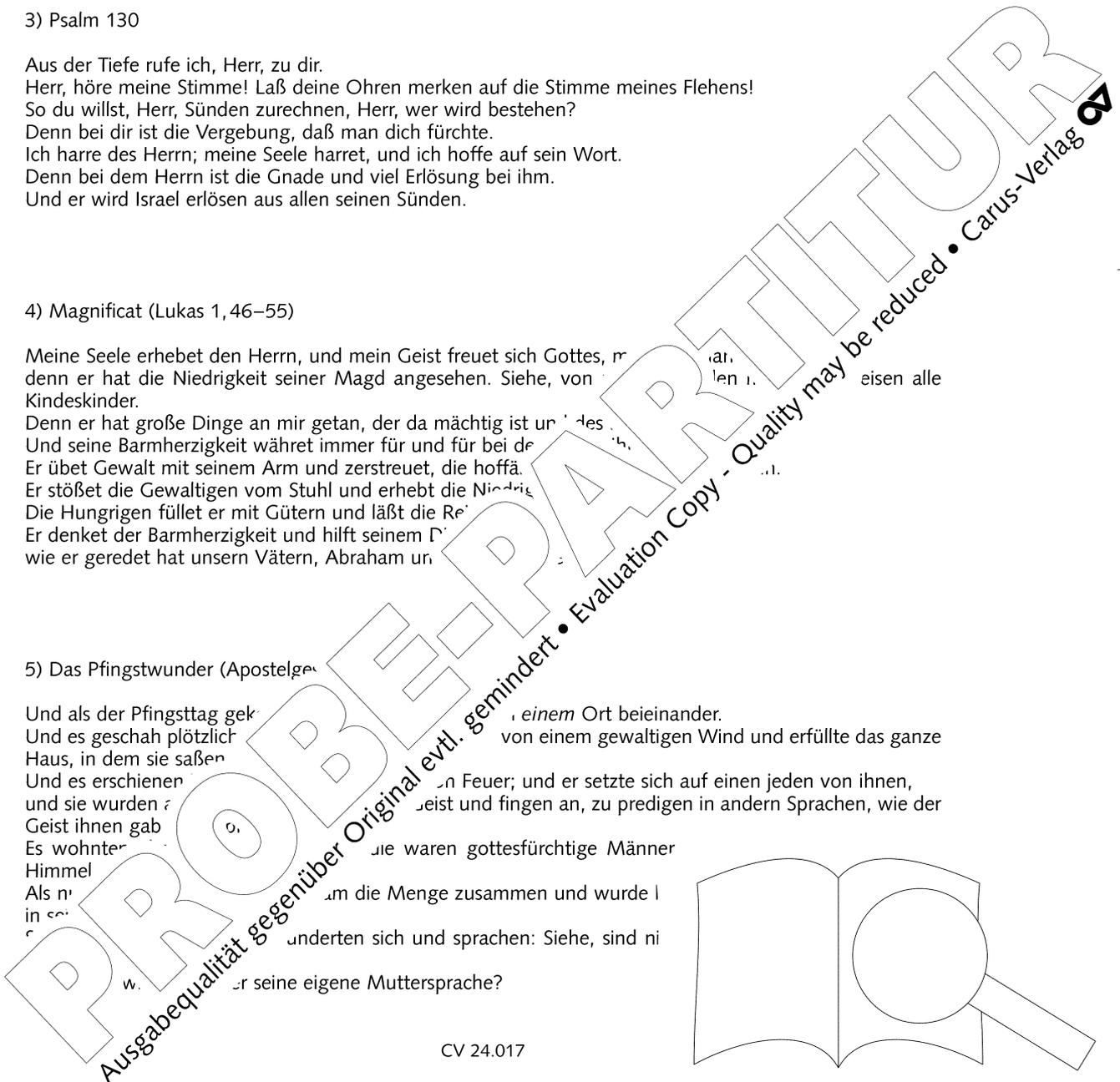
Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
 Herr, höre meine Stimme! Laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!
 So du willst, Herr, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?
 Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.
 Ich harre des Herrn; meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.
 Denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm.
 Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

4) Magnificat (Lukas 1,46–55)

Meine Seele erhebet den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden alle KindsKinder.
 Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und seines Heiligtums. Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei den Frommen. Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet, die hoffärtigen. Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die Niedrigten. Die Hungrigen füllet er mit Gütern und läßt die Reichen leer. Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener. Wie er geredet hat unsern Vätern, Abraham und

5) Das Pfingstwunder (Apostelgeschichte 2)

Und als der Pfingsttag gekommen war, versammelten sich alle Jünger an einem Ort beieinander.
 Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel, von einem gewaltigen Wind und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen.
 Und es erschienen ihnen Zungen wie Feuer; und er setzte sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden erfüllt mit Geist und fingen an, zu predigen in andern Sprachen, wie der Geist ihnen gab.
 Es wohnten aber auch Fremde mit ihnen, die waren gottesfürchtige Männer aus Rom.
 Als nun diese zusammen kamen, sprach ihnen Petrus: Ihr Brüder, die Menge zusammen und wurde in eurer eigenen Sprache verwirrt, denn sie hören nicht, sondern wir reden in eurer eigenen Muttersprache?



Parther und Meder und Elamiter und die wir wohnen in Mesopotamien und Judäa, Kappadozien, Pontus und der Provinz Asien, Phrygien und Pamphylien, Ägypten und der Gegend von Kyrene in Libyen und Einwanderer aus Rom, Juden und Judengenossen, Kreter und Araber; wir hören sie in unsern Sprachen von den großen Taten Gottes reden.

Sie entsetzten sich aber alle und wurden ratlos und sprachen einer zu dem andern: Was will das werden? Andere aber hatten ihren Spott und sprachen: Sie sind voll von süßem Wein.

Da trat Petrus auf mit den Elf, erhob seine Stimme und redete zu ihnen: Ihr Juden, liebe Männer und alle, die ihr in Jerusalem wohnt, das sei euch kundgetan, und laßt meine Worte zu euren Ohren eingehen!

Denn diese sind nicht betrunken, wie ihr meint, ist es doch erst die dritte Stunde am Tage;

sondern das ist's, was durch den Propheten Joel gesagt worden ist (Joel 3, 1–5):

„Und es soll geschehen in den letzten Tagen, spricht Gott, da will ich ausgießen von meinem Geist auf alles Fleisch; und eure Söhne und eure Töchter sollen weissagen, und eure Jünglinge sollen Gesichte sehen, und eure Alten sollen Träume haben;

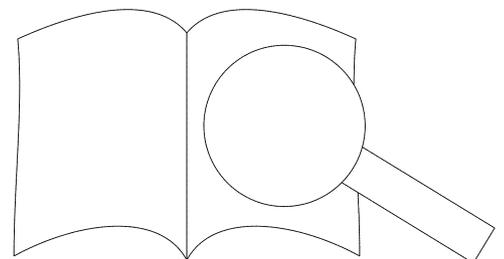
und auf meine Knechte und auf meine Mägde will ich in jenen Tagen von meinem Geist ausgießen, und sie sollen weissagen.

Und ich will Wunder tun oben am Himmel und Zeichen unten auf Erden, Blut und Feuer und Rauchdar die Sonne soll in Finsternis und der Mond in Blut verwandelt werden, ehe der große Tag der Offenbarung des Herrn kommt.

Und es soll geschehen: wer den Namen des Herrn anrufen wird, der soll gerettet werden.“

1.16. Literaturverzeichnis

- Bach, Johann Sebastian: *4 Orchestersuiten*, New York 1976 (L
Bach, Johann Sebastian: *Orgelwerke* Band I und VIII, (Gr
Bartók, Béla: *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Ka
Bruhns, Nicolaus: *Orgelwerke*, Frankfurt 1967 (Peters,
Debussy, Claude: *Images*, Paris 1905 (Durand)
Dupré, Marcel: *Cours Complet d'Improvisatic*
Gaar, Reiner: *Introduktion und Passacaglia*
Gaar, Reiner: *Orgelpartita über „Herzliebste*
(Edition Dohr)
Gárdonyi, Zsolt / Nordhoff, Hubert: *Orgel* (Mösel)
Gárdonyi, Zsolt: *Olivier Messiaen* *Orgel* (Mösel)
Nr. 4 / 93, S. 197 ff., Kassel
Liszt, Franz: *Sämtliche Orgel* (Universal Edition)
Messiaen, Olivier: *L'Âsce*
Messiaen, Olivier: *Les*
Messiaen, Olivier: *Te*
Pachelbel, Johann: *Orgel* (Stockmeier), Kassel 1950 (Bärenreiter)
Reger, Max: *F* *uns die Stimme*, Wien 1929 (Universal Edition)





2. Aufbaustufe II

Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> - Passacaglia im romantischen und modernen Stil - Präludium im romantischen und modernen Stil - Toccata im Messiaen-Stil - Adagio im modernen Stil (z. B. 1. bis 7. Modus) - einfache Fugen im Barock-Stil - Vervollkommnung des Choralharmonisierens in allen Stilbereichen - freie Improvisation über Bilder, Texte, usw. 	<ul style="list-style-type: none"> - wöchentlich eine Passacaglia und ein Präludium im romantischen Stil - Fugensexposition - Choralpartiten im alten Stil wiederholen - Vorbereitete Stücke in der Harmonik Messiaens - Erweiterung der Fugentechnik im Barock-Stil - Passacaglia im modernen Stil - Präludium im modernen Stil - Adagio im modernen Stil - freie Improvisation über biblische Texte - Improvisation im avangardistischen Stil 	<ul style="list-style-type: none"> - Analyse von Literaturbeispielen - Spielen von harmonischen Auszügen - Spielen von „umgekehrten Pendeln“ NB 326–328 - Entwicklung von Fugenthemen aus Choral NB 298–302 - Spielen von Fugensexpositionen - Perfekt des ... - Experimentieren Tonsprache Avantgarde NB 344–347

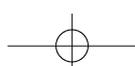
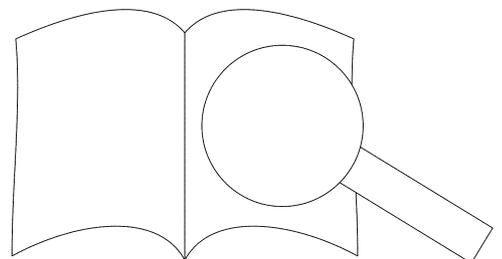
2.1. Einsatzfolgen in Johann Sebastian Bachs Instrumentalfugen

Bei genauer Betrachtung der Instrumentalfugen Johann Sebastian Bachs zeigt sich, daß in der Exposition bestimmte Stimmengänge angewandt wurden. Nach Prof. Zsolt Gárdonyi, Kontrapunkt, S. 27, 31 e

Die Einsatzfolge der Stimmen (geordnet):

1) Dreistimmige

O = Oberstimme
M = Mittelstimme
U = Unterstimme



2) Vierstimmige Fugen:

T - A - S - B
 S - A - T - B
 A - T - B - S
 B - T - A - S
 A - S - B - T
 A - S - T - B
 T - A - B - S
 A - T - S - B
 T - B - S - A

S = Sopran
 A = Alt
 T = Tenor
 B = Baß

2.2. Entwicklung eines Fugenthemas aus Choralzeilen

Beispiel: EG 107 / GL 225 *Wir danken dir, Herr Jesu Christ*

Choralmelodie



Variation 1



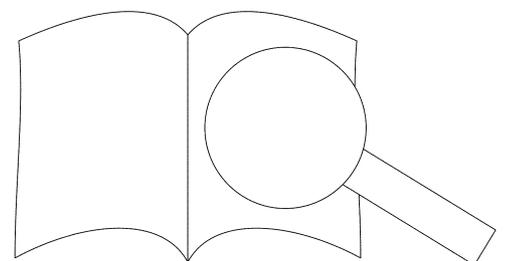
Variation 2



Variation 3



Variation 4



2.3. Fugenthemen

Johann Sebastian Bach



Johann Sebastian Bach



Alessandro Poglietti



Johann Gottfried Walther



Johann Sebastian Bach



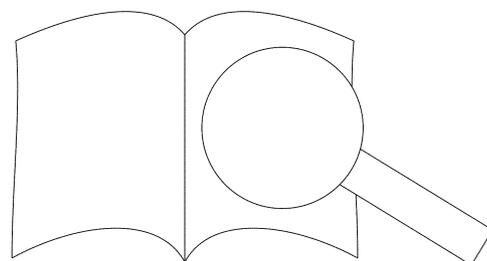
Johann Sebastian Bach



Georg Muffat



Georg Muffat



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Georg Muffat



Georg Philipp Telemann



Georg Philipp Telemann



Georg Philipp Telemann



Georg Philipp Telemann



Georg Philipp Telemann



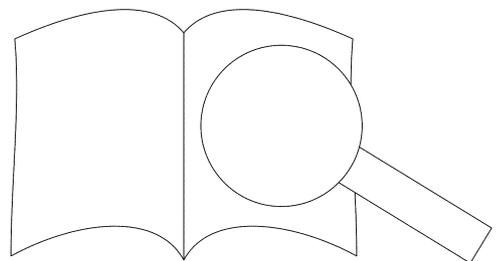
Georg Philipp Telemann



Georg Philipp Telemann



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





Georg Philipp Telemann



Johann Sebastian Bach (?)



Johann Caspar Simon



Johann Caspar Simon



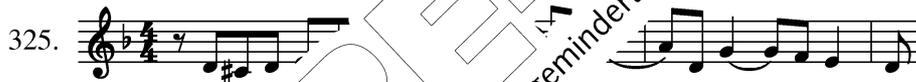
Johann Caspar Simon



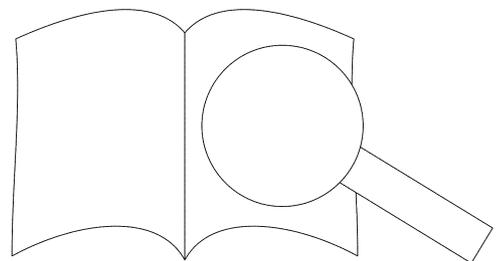
Johann Caspar Simon



Johann Ludwig Krebs



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





2.4. Das umgekehrte Pendel in der Satztechnik des 19. Jahrhunderts

Im Gegensatz zur Barockzeit setzt sich im 19. Jahrhundert als typisches Harmoniependel das sogenannte „umgekehrte Pendel“ durch. Es beginnt authentisch und schließt plagal. Als Wechselakkorde treten häufig alterierte Akkorde auf.

1) Umgekehrtes Pendel mit „Moll-Anleihe“

Frédéric Chopin, *Nocturne As-Dur*, op. 32 / 2

326.

As Des des As
AH PH

2) Umgekehrtes Pendel mit „Sixte ajoutée“

Johannes Brahms, *In stiller Nacht*, WoO 34 / 8

327.

Es as⁺⁶ Es Es
AH PH

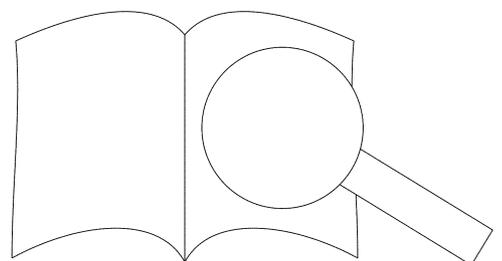
3) Umgekehrtes Pendel mit dem

328.

B
PS

„gale Pendel mit alterierten Wechselakkord
zum „Umgekehrten Pendel“ finden Sie bei Gär

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2.5. Die weiteren Modi von Olivier Messiaen

Während der 2. Modus auf einer Kleinterzschse und der 3. Modus auf einer Groterzschse aufgebaut ist, beruhen die weiteren, von Messiaen definierten Modi auf einer Tritonusteilung der Oktave. Theoretisch wären noch viele weitere Modi möglich!

4. Modus



5. Modus



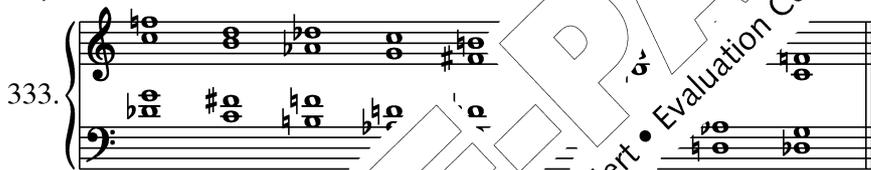
6. Modus



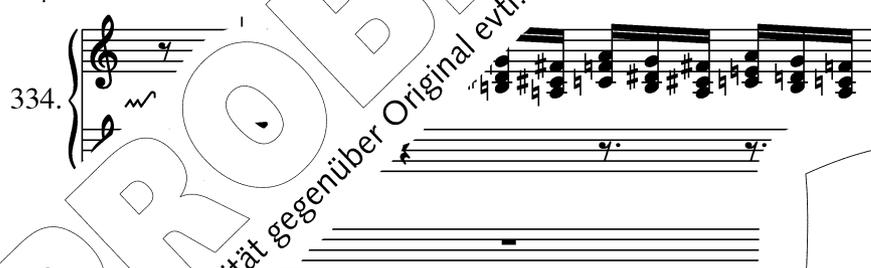
7. Modus



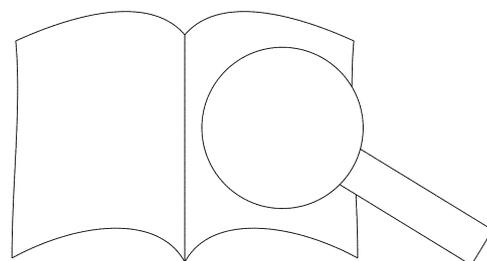
Alle Modi sind hier jeweils in der ersten Transposition ang.
Beispiel für den 4. Modus



Beispiel für den 6. Modus



IV, *Combat de la mort et de la vie*)



Beispiel für den 7. Modus

335.

2.6. Elemente in der Harmonik Olivier Messiaens

1) Pentatonik

Die Notenbeispiele 336 und 337 zeigen den Einsatz der Pentatonik in Messiaens *Les Nr. IV Combat de la mort et de la vie*

– pentatonische Totale als Mixtur im Ganztonabstand (linke Hand)

336.

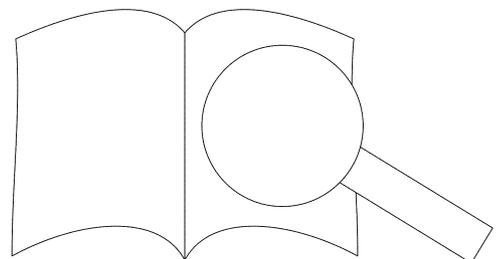
Do Mi Mi Mi

– Fis-do-Pentatonik (rechte Hand)

337.

2)

... von Messiaen geprägte Ausdruck für ein
... enthält, wird heute besser als „diatonisches“



Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur*, Nr. IX, *Dieu parmi nous*

338.

x = diatonisches Total

Andere Formen des diatonischen Totals:

339.

(Weitere Erläuterungen zum „diatonischen Total“ finden Sie u.a. bei Stoiber, *Gehörbi*, S. 88ff.)

Nutzen Sie bei Ihren Übungen auch die vielfältigen rhythmischen Variationen Orgelwerken wie z. B.

- Rhythmen mit hinzugefügten Werten

340.

- vergrößerte und verkleinerte Rhythmen

341.

- Hindu- Rhythmen

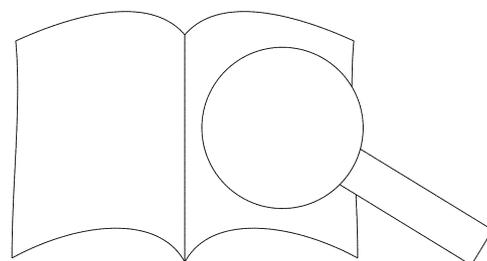
342.

- nicht umkehrbare Rhyth.

343.

- so... verwendeten „Vogelgesänge“.

...siken zu diesem Thema ist das Studium von C
„prache“ (Leduc, Paris) dringend zu empfehlen.



2.7. Thematische Anregungen zur freien Improvisation unter Verwendung von Stilmitteln Olivier Messiaens

A Die Geburt des Herrn (nach Lukas)

- I Marias Lobgesang
- II Das Kind in der Krippe
- III Die Hirten
- IV Die Engel
- V Die Weisen aus dem Morgenland
- VI Flucht nach Ägypten
- VII Der Kindermord des Herodes

B Der Untergang von Sodom und Gomorra (1. Mose 19)

- I Zwei Engel kommen nach Sodom
- II Die Männer von Sodom bedrohen Lot
- III Lot verläßt die Stadt
- IV Feuer und Schwefel regnen auf Sodom und Gomorra

C David und Goliath (1. Sam. 17)

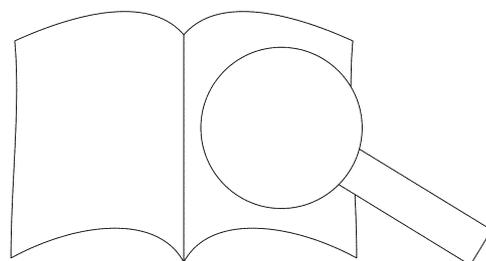
- I Die Philister sammeln ihre Heere
- II David in Bethlehem, um die Schafe zu hüten
- III Goliath tritt aus den Reihen der Philister
- IV David spricht mit König Saul
- V David tötet Goliath mit der Steinschleuder

D Die Passionsgeschichte (nach Lukas)

- I Jesus in Gethsemane
- II Jesu Gefangennahme
- III Jesu Verurteilung
- IV Auf dem Weg nach Golgatha
- V Kreuzigung und Tod

Weitere biblische Texte
London 2000 (United

Jaji: *The Improvisation Companion*, Seite 109 ff.,



2.8. Improvisation mit Stilmitteln der Avantgarde

Wegen der enormen Vielfalt avantgardistischer Orgelliteratur kann in diesem Rahmen nur ein kleiner Hinweis auf die Möglichkeiten zur Improvisation gegeben werden. Die folgenden Notenbeispiele zeigen den allmählichen Übergang von der herkömmlichen Notenschrift zur graphischen Darstellung.

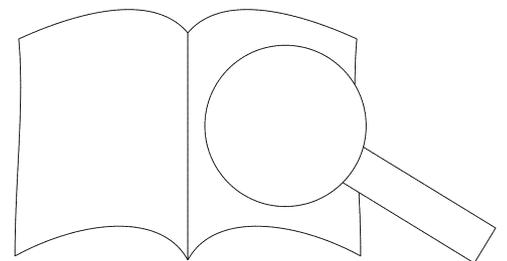
Werner Jacob, aus *Drei Metamorphosen*, III. *Conclusio*

344.

The image displays a musical score for Werner Jacob's 'Drei Metamorphosen, III. Conclusio', page 344. The score is presented in a vertical orientation and illustrates a gradual transition from traditional musical notation to graphic notation. It consists of several systems of staves:

- System 1:** Traditional musical notation with notes, stems, and clefs.
- System 2:** Traditional notation with a dashed line indicating a melodic contour and the tempo marking 'Vivace'.
- System 3:** Traditional notation with the tempo marking 'Adagio'.
- System 4:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco & Poco ritenu'.
- System 5:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 6:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 7:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 8:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 9:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 10:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 11:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 12:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 13:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 14:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 15:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 16:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 17:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 18:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 19:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 20:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 21:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 22:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 23:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 24:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 25:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 26:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 27:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 28:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 29:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 30:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 31:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 32:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 33:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 34:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 35:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 36:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 37:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 38:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 39:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 40:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 41:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 42:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 43:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 44:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 45:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 46:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 47:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 48:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 49:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 50:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 51:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 52:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 53:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 54:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 55:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 56:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 57:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 58:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 59:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 60:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 61:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 62:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 63:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 64:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 65:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 66:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 67:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 68:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 69:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 70:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 71:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 72:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 73:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 74:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 75:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 76:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 77:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 78:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 79:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 80:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 81:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 82:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 83:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 84:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 85:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 86:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 87:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 88:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 89:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 90:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 91:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 92:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 93:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 94:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 95:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 96:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 97:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 98:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 99:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.
- System 100:** Traditional notation with the tempo marking 'Poco'.

CV 24.017



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Werner Heider, *Inneres*

345.

INNERES

Werner Heider, 1967

Lieblich Gedacht

Pos. Gedacht 8'

Gedacht 8'

ppp

ppp

Pedal

M...

Blechflöte 4'

p

Prinzipalchor auf 8'

Prinzipalchor auf 16'

f

f

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Klaus Hashagen, *Timbres*

346.

TIMBRES

Klaus Hashagen, 1967

The score consists of two staves for timbales. The upper staff is marked '1.M.' and the lower staff '2.M.'. The piece is in a diatonic mode. Performance instructions include 'diatonisch', '1.M.', '2.M.', 'Register: min.', 'Register: max.', and 'Register: s.o.'. There is a large blacked-out section in the middle of the score. A magnifying glass graphic is positioned at the bottom right of the page.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

György Ligeti, Volumina

347.

36

Register-
ff

fff

Solo-
Zungenstimme

Man-
nual-
wech-
sel

Man-
nual-
wech-
sel

Tr.

Beide Hände auf dem Manual des Hauptwerks (später ad lib. Manual-
wechsel; die Handbewegungen
über mehrere Manuale hinweg
zeichnen).

fff (sehr leichte Registrierung für sämtliche Manuale)

Be-
we-
gen-
gen
in
un-
re-
gelmäßigen
Rhythmus,
weden
über
den
gesamten
umfang
des
Man-
uals
ad
lib. (mit
Handfläche,
Arm,
Ellbogen).

pp, Bordun

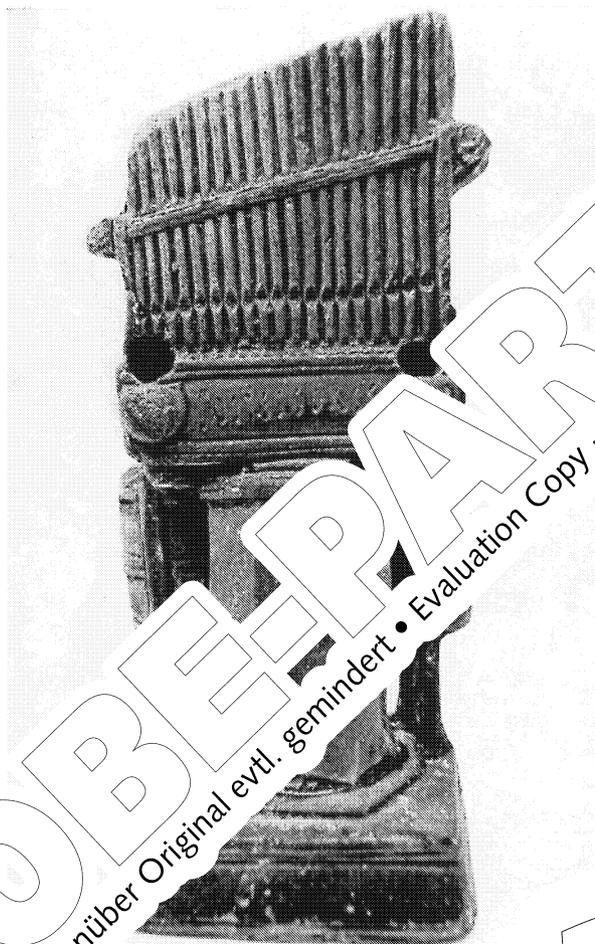
W

linke
Hand

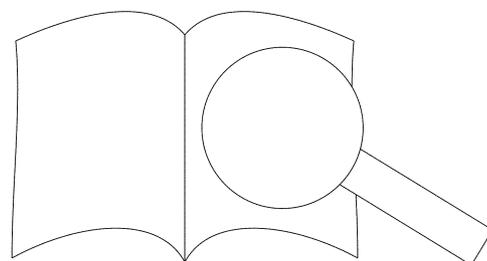
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2.9. Literaturverzeichnis

- Gárdonyi, Zsolt: *Kontrapunkt*, Wolfenbüttel 1980 und 1991 (Möseler)
 Gárdonyi, Zsolt/Nordhoff, Hubert: *Harmonik*, Wolfenbüttel 2002 (Möseler)
 Hashagen, Klaus: *Timbres*, Frankfurt 1971 (Peters)
 Heider, Werner: *Innes*, Frankfurt 1969 (Peters)
 Jacob, Werner: *Drei Metamorphosen*, Wiesbaden 1977 (Breitkopf und Härtel)
 Ligeti, György: *Volumina*, Frankfurt 1967 (Peters)
 Liszt, Franz: *Beiträge von ungarischen Autoren* (Hamburger), Budapest 1978 (Corvina Kiado)
 Martin, Frank: *Passacaille*, (Haselböck/Schlee), Wien 1956 (Universal Edition)
 Messiaen, Olivier: *Le Banquet Céleste*, Paris 1960 (Leduc)
 Messiaen, Olivier: *La Nativité du Seigneur*, Paris 1936 (Leduc)
 Messiaen, Olivier: *Les Corps Glorieux*, Paris 1942 (Leduc)
 Messiaen, Olivier: *Technik meiner musikalischen Sprache*, 2 Bde, Paris 1966 (Leduc)
 Reger, Max: *Introduktion und Passacaglia d-Moll*



3: Nachbildung einer Wasserorgel aus Teri
 im Museum Lavagerie (Charthage, Tunesie)



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Kapitel 3

1. Fortbildungsklasse – Elementarstufe

Ausbildungsverlauf	Übungen
<ul style="list-style-type: none"> - Analyse und Spielen von Sequenzen NB 353–356, 367–371 - Spielen von Kantionalen Sätzen mit vertauschten Stimmen - Harmonisieren von Chorälen 3-stg., 4-stg., 5-stg., mit c. f. im S1, S2, Alt, Tenor, auch im Pedal gespielt mit 2', 4', 8' - Theoretisches und praktisches Erfassen des Gotik-Stils NB 348–352 - Theoretisches und praktisches Erfassen des Renaissance-Stils - Schwierige Lese- und Transponierübungen (Voraussetzung: einwandfreies Lesen alter Schlüssel) - Harmonisieren von gegebenen Themen im Sopran, Tenor, Basso (auch transponiert nach +1/-1), sowie Ergänzung mit einem Kommentar 	<ul style="list-style-type: none"> - Analyse von Literaturbeispielen - Spielen von harmonischen Auszügen - Intavolierung von - Magnificat-Übungen NB 359 - Harmonisierungsübungen

1.1. Erläuterungen zur mitteltönigen Stimmung

In der „reinen“ Stimmung gibt es

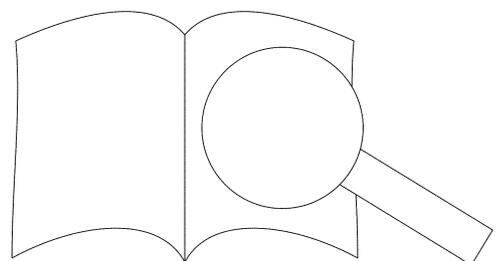
Das Intervallverhältnis von c > z
Es gibt also einen „großen

10/9.
„Ganzton“.

348. 

rein

„Reinigkeit“ werden die zwei großen Sekunden
die Terz rein gestimmt (d. h. Intervallverhältnis 4:3)





Reine Terz: $= \frac{5}{4} = \frac{80}{64}$

Pythagoreische Terz: = 4 Quinten – 2 Oktaven

$$\frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} = \frac{81}{16} : \left(\frac{2}{1} \times \frac{2}{1} \right) = \frac{81}{16} : 4 = \frac{81}{64}$$

Die Differenz von $1/64$ nennt man „syntonisches Komma“.

Da die Pythagoreische Terz um $1/64$ größer ist als die reine Terz, muß von jeder der vier Quinten bis zur Terz $1/4$ des „syntonischen Kommas“ weggenommen werden.

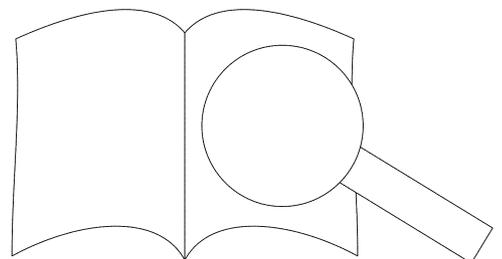
Folgende acht großen Terzen sind in der Mitteltönigkeit rein gestimmt:



Damit erhält man interessanterweise genau den Tonvorrat von „Cantus mollis“ und „Car“ (Elfstufigkeit der Renaissance), mit elf etwas zu engen Quinten und einer unbrauchbaren 12. nannte „Wolfsquinte“ as-dis).

1.2. Notenbeispiele zur Gotik

Guillaume Dufay (um 1395 bis 1474), *Alma Redemptoris Mater*





First system of musical notation for concert improvisation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music includes a melodic line in the treble and a bass line in the bass, with various rhythmic values and articulations.

Second system of musical notation, continuing the improvisation with similar notation and a large slur over the top staff.

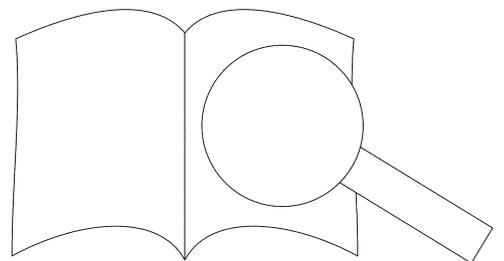
Heinrich Finck (1445 bis 1527), *Ich wird erlost*

Third system of musical notation, starting at measure 351. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of a vocal line in the treble and a lute accompaniment in the bass.

Fourth system of musical notation, starting at measure 7. It continues the piece with similar notation and a large slur over the top staff.

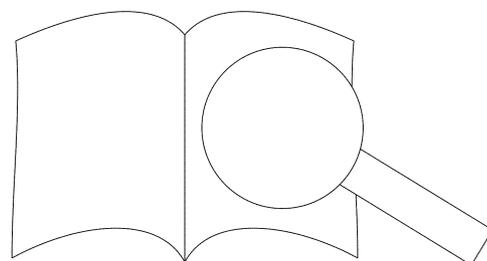
Fifth system of musical notation, starting at measure 12. It includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music continues with a vocal line and lute accompaniment.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



1.3. Kolorierung über Bordunbässen

Adam Ileborgh (1448), Variation III über *Frow al myn hoffen*



1.4. Plagale Ketten im Renaissance-Stil

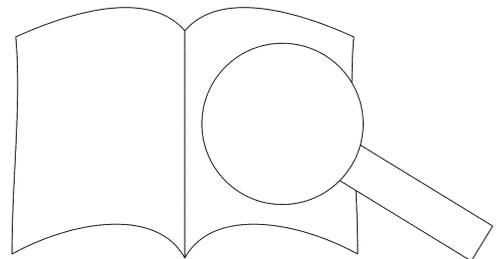
Giovanni Gabrieli, *Omnes gentes*, Motette für 16 Stimmen (harmonischer Auszug)

353.

Giovanni Gabrieli, *Omnes gentes* (harmonischer Ausz.)

354.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





1.5. Sequenzen und Tonleiterübungen

355.

PH PH PH PH PH AH

356.

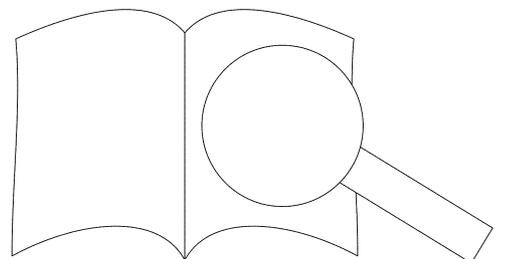
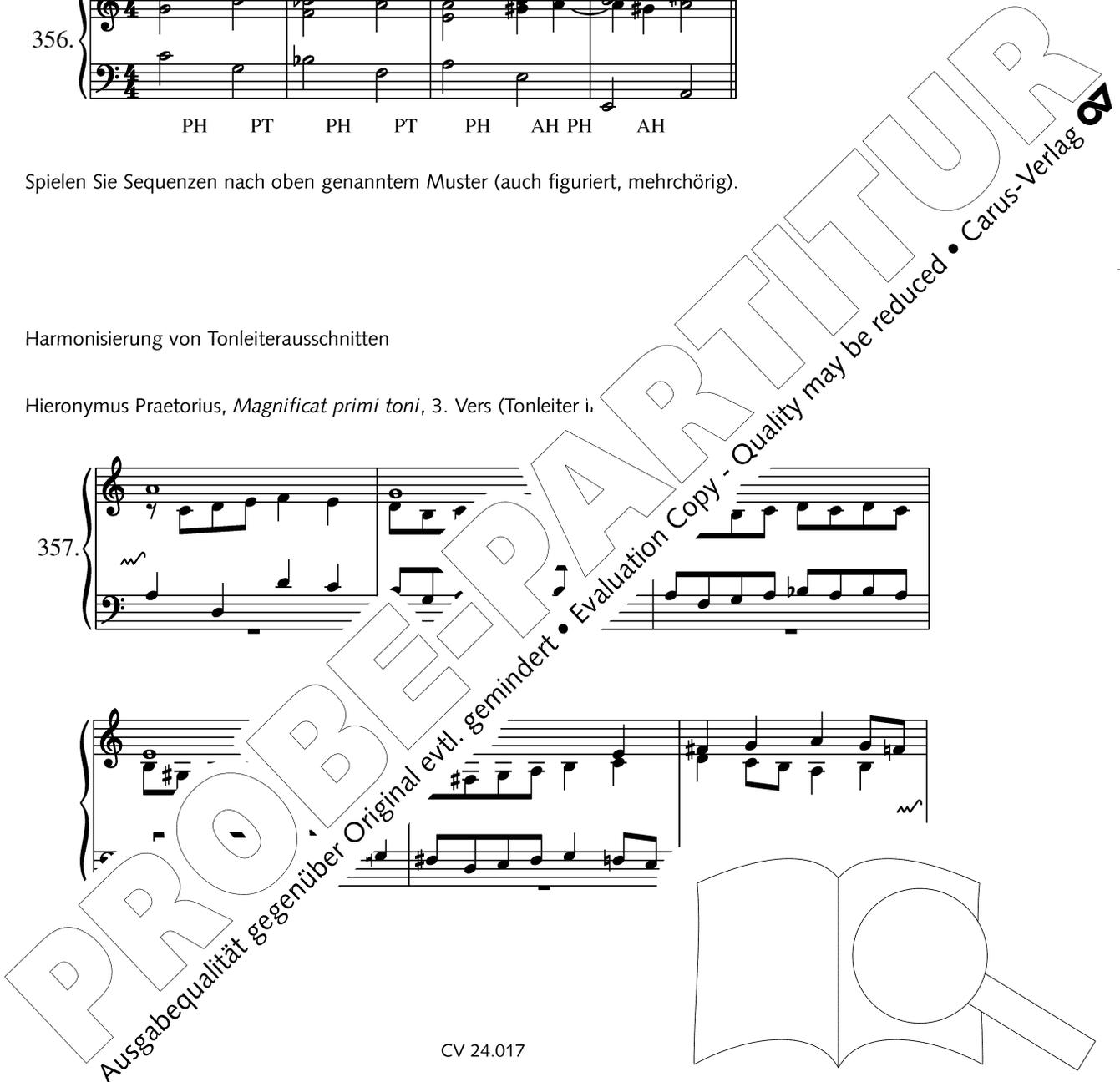
PH PT PH PT PH AH PH AH

Spielen Sie Sequenzen nach oben genanntem Muster (auch figuriert, mehrchörig).

Harmonisierung von Tonleiterausschnitten

Hieronymus Praetorius, *Magnificat primi toni*, 3. Vers (Tonleiter i.

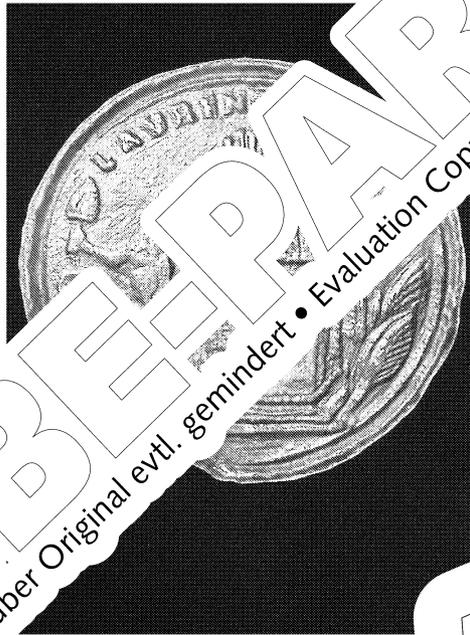
357.





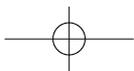
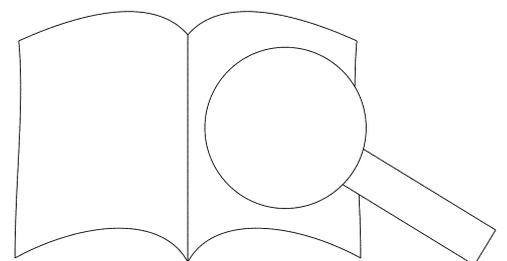
Hieronymus Praetorius, *Magnificat primi toni*, 3. Vers (Tonleiter im Baß)

358.



Asserorgel auf der Rückseite einer Münze
(Cabinet des Médailles, Paris)

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





1.6. Magnificat-Versetzen

Hieronymus Praetorius, *Magnificat secundi toni*, Anfang des 3. Verses

359.

Musical notation for measures 359-363, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes in both hands.

6

Musical notation for measures 364-368, continuing the piece with similar rhythmic patterns.

11

Musical notation for measures 369-373, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

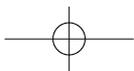
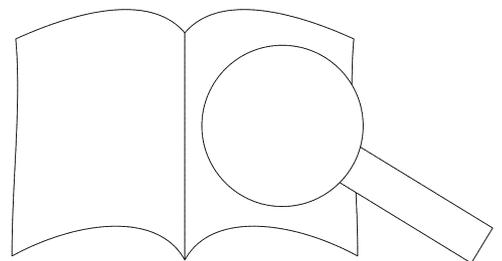
16

Musical notation for measures 374-378, featuring more complex rhythmic figures.

21

Musical notation for measures 379-383, concluding the excerpt with a final cadence.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





1.8. Transposition von Themen mit Hilfe der „alten Schlüssel“

Bei der Orgelimprovisation sollte darauf geachtet werden, Themen auch in andere Tonarten transponieren zu können. Eine Hilfe dazu bieten die sogenannten „alten Schlüssel“. Die folgende Tabelle, die am besten auswendig beherrscht werden sollte, zeigt diese Methode im Überblick:

Transpositionsintervall	Vorzeichenveränderung	Notenschlüsselveränderung
-------------------------	-----------------------	---------------------------

übermäßige Quarte	+6	} → 2. → 1.
reine Quarte	-1	} → 2. → 1.
große Terz	+4	} → 4. → 3.
kleine Terz	-3	} → 4. → 3.
große Sekunde	+2	} → 3. → 2.
kleine Sekunde	-5	} → 3. → 2.
übermäßige Prim	+7	Notenschlüssel bleibt unverändert

Transposition aufwärts



Ausgangstonart



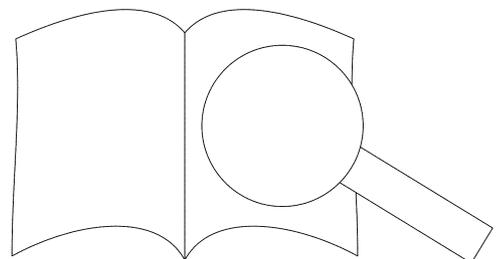
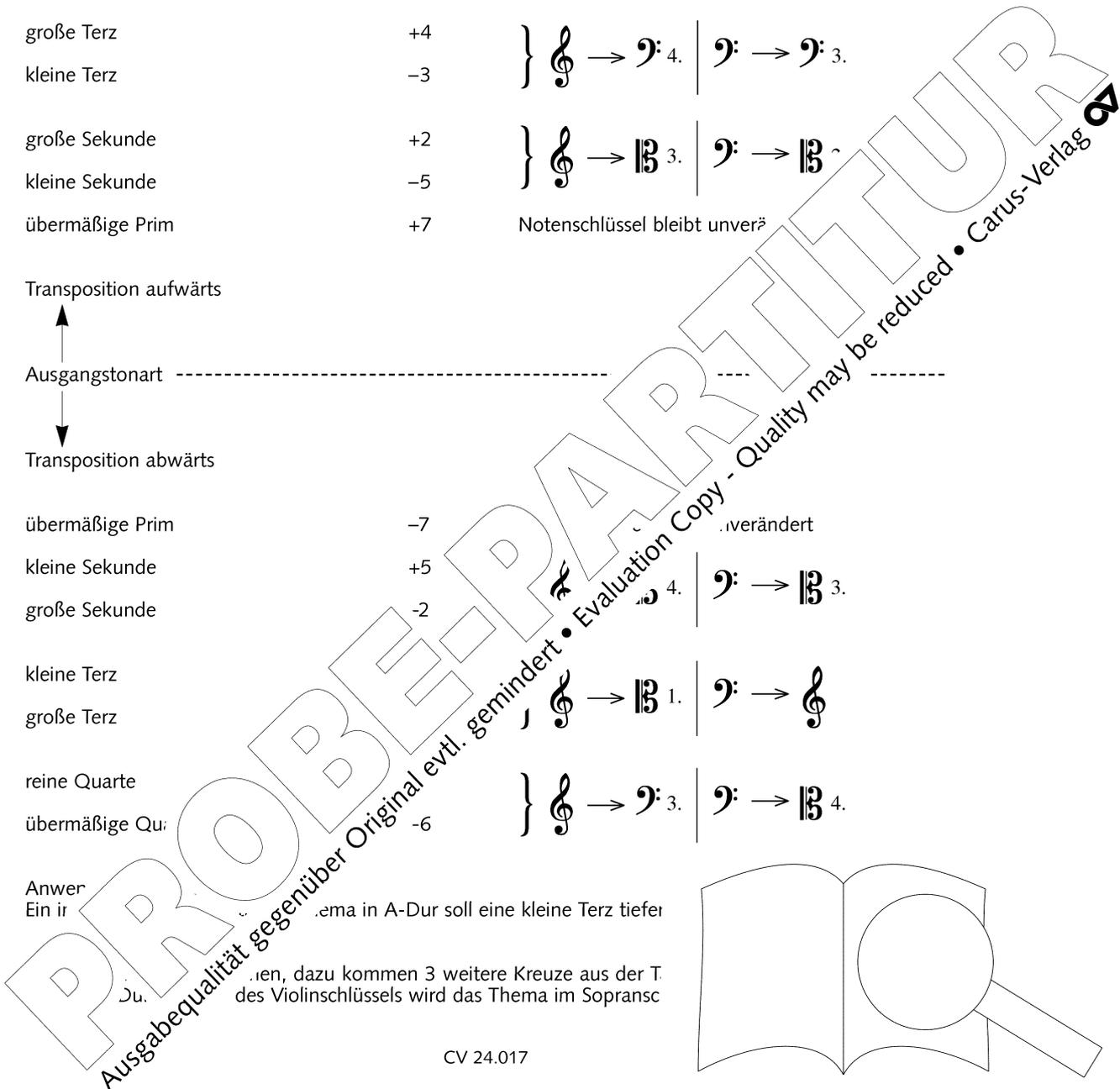
Transposition abwärts

übermäßige Prim	-7	Notenschlüssel verändert
kleine Sekunde	+5	} → 4. → 3.
große Sekunde	-2	} → 4. → 3.
kleine Terz		} → 1. →
große Terz		} → 1. →
reine Quarte		} → 3. → 4.
übermäßige Qu.	-6	} → 3. → 4.

Anwer
Ein ir

...ema in A-Dur soll eine kleine Terz tiefer

...en, dazu kommen 3 weitere Kreuze aus der T.
des Violinschlüssels wird das Thema im Sopransc





1.9. Modelle für reale Sequenzen

Beispiele von Daniel Roth

367.



1.10. Harmonisierung von viertaktigen Themen mit Ergänzung (Kommentar)

Marcel Dupré, Beginn der Exposition (Rekonstruktion von Odile Pierre)

372.

Harmonisieren Sie nun die folgenden Themen von Marcel Dupré *riere.* iertaktige Ergänzung (Kommentar).

373.

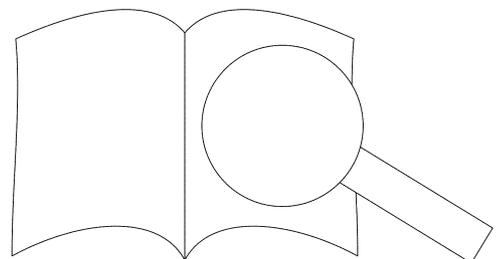
374.

375.

376.

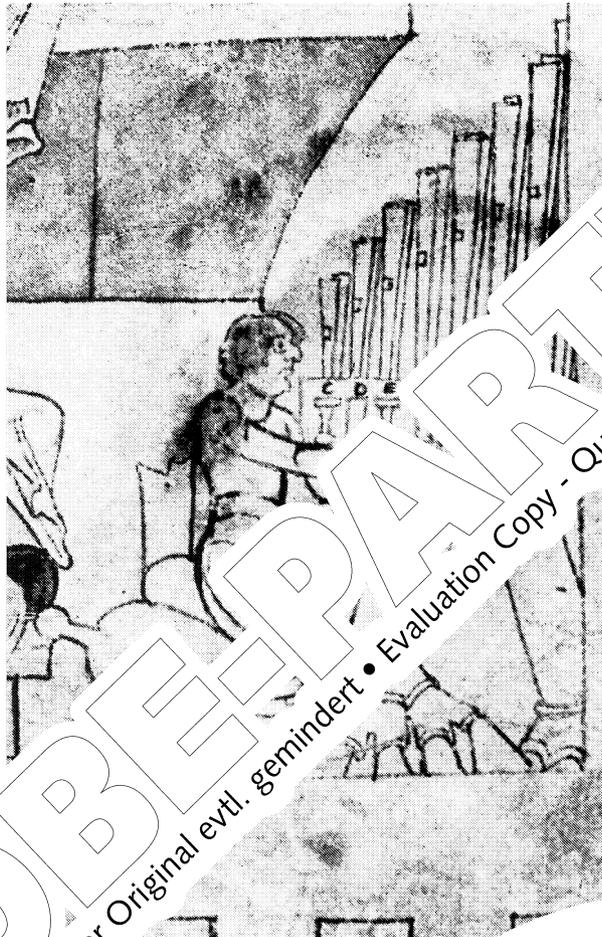
Weit.
à

Original evtl. gemindert • Schwierigkeitsgraden bei Marcel Dupré

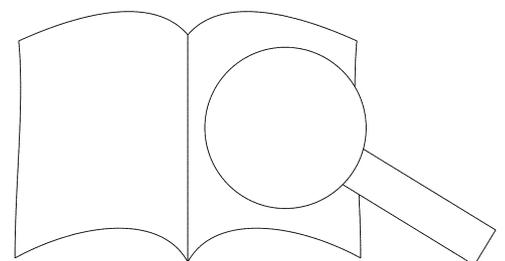


1.11. Literaturverzeichnis

- Alte deutsche Orgelmusik*, (Marr), London 1967 (Hinrichsen)
 Dupré, Marcel: *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue*, Bd. I, Paris 1962 (Leduc)
 Gabrieli, Giovanni: *Motette Omnes gentes*, (Winter), Frankfurt 1960 (Peters)
Liber organi, Orgelmeister der Gotik, (Klotz), Mainz 1938 (Schott)
 Pierre, Odile: *Témoignages écrits des épreuves d'improvisation*, Paris 1990 (Leduc)
 Praetorius, Hieronymus: *Organ-Magnificats*, (Rayner), Stuttgart 1963 (American Institute / Hänssler)
 Scheidemann, Heinrich: *Orgelwerke*, (Fock), Kassel 1970 (Bärenreiter)
 Scheidemann, Heinrich: *Sämtliche Motettenkolorierungen*, (Beckmann), Wiesbaden 1992 (Breitkopf und Härtel)



. 7: Miniatur in der Bibel des Etienne
 Bibliothèque publique de Dijon, ms. 14,



2. Fortbildungsklasse – Grundstufe

Ausbildungsverlauf	Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – freie Fantasie mit einem oder mehreren Themen (modern) NB 377–386 – Übungen zum doppelten Kontrapunkt NB 388–399 – Behandlung des Stilbereichs „Wiener Klassik“ NB 400–407 – Exposition eines Sonatensatzes NB 408–413 	<ul style="list-style-type: none"> – Theoretische Grundlagen NB 387 – Dupré-Themen harmonisieren – Spielen von Joh. Seb. Bachs Inventionen und dreistimmigen Fugen mit vertauschten Stimmen, z. B.: <ul style="list-style-type: none"> a) Sopran mit Pedal spielen b) Alt mit Pedal, Sopran links und Baß rechts spielen – Analyse von Flötenuhr – Spielen von zweier Barockthemen

2.1. Themen für die moderne freie Fantasie

Hans Haselböck



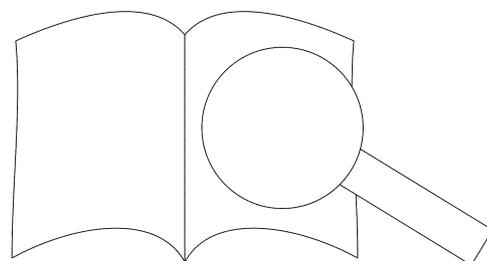
Bert Matter



Jean Langlais



Guus Janssen



Hans Haselböck



Günther Kaunzinger



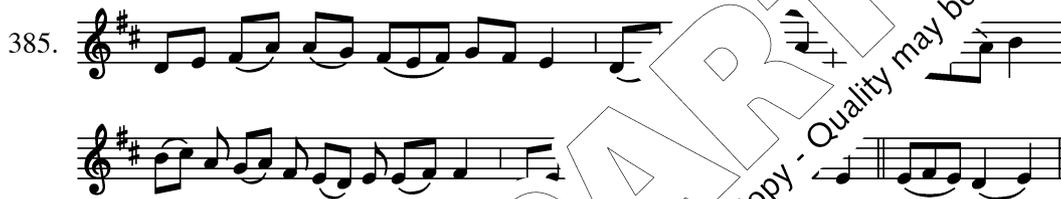
Günther Kaunzinger



Piet Kee



Gregorianisches Thema, Haarlem 1992



Werner Jacob



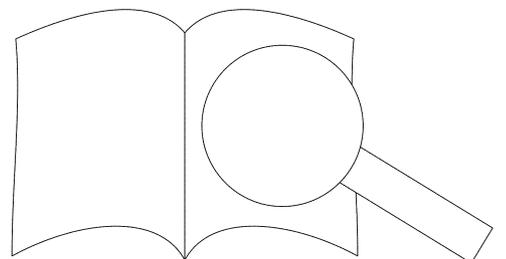
II unrhythmi



Weit
(I)

© Hakim, Naji: *The Improvisation Cc*

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2.2. Hinweise zum doppelten und dreifachen Kontrapunkt

Zwei musikalische Elemente bilden dann einen doppelten Kontrapunkt, wenn sie sich gegenseitig sowohl als Ober- wie auch Unterstimme kontrapunktieren (Lagentausch).

A	-	B
B	-	A

Je nach dem Abstand der Versetzung wird das Rahmenintervall des doppelten Kontrapunktes bestimmt. Der doppelte Kontrapunkt der Oktave, der Dezime und der Duodezime tritt sogar innerhalb *eines* Satzes, z. B. in Bachs *Kunst der Fuge, Contrapunctus X*, auf.

Beim doppelten Kontrapunkt der Oktave ergeben sich bei der Umschichtung der beiden Stimmverläufe stets die jeweiligen Komplementärintervalle, z.B.: aus der Terz wird eine Sexte, aus der Septime eine Sekunde, usw. Die Oktav-Summe ergibt dabei immer neun, beim doppelten Kontrapunkt der Dezime elf, und beim doppelten Kontrapunkt der Duodezime dreizehn.

Doppelter Kontrapunkt der Oktave

387.

6 2 3 4 6 3 #6 5

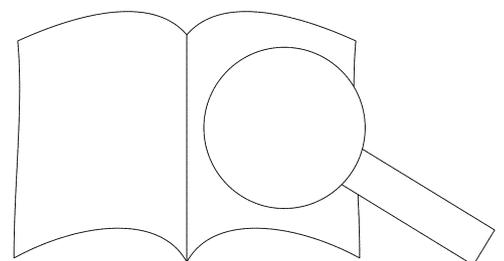
Summe = 9 9 usw.

3 7 6 5 3 6 3 4

Beim dreifachen Kontrapunkt bildet jedes von drei Materialien einen doppelten Kontrapunkt mit dem jeweils anderen Material. Der dreifache Kontrapunkt ist die Summe von drei doppelten Kontrapunkten. Die drei musikalischen Elemente treten in drei verschiedenen Schichtungen auf:

A	A	B	B	C	C
B	C	A	C		
C	B	C	A		

Lesen Sie dazu die Abschnitte „Dreifacher Kontrapunkt“ sowie „Fugen mit mehreren Themen“ in Zsolt Gárdos *„Musiktheorie“*, S. 64 ff.



2.3. Kontrapunktübungen

Spielen Sie die zweistimmigen Themen in folgenden verschiedenen Dispositionen:

- 1) manualiter
- 2) mit Pedal
- 3) A und B vertauscht
- 4) A und B mit unterschiedlicher Registrierung
 z.B.: A im Pedal 2' (Sopran) oder A im Pedal 8' (Baß)
 B rechte Hand 8' (Baß) B linke Hand 8' (Sopran)

Anton Reicha

388.

Anton Reicha

389.

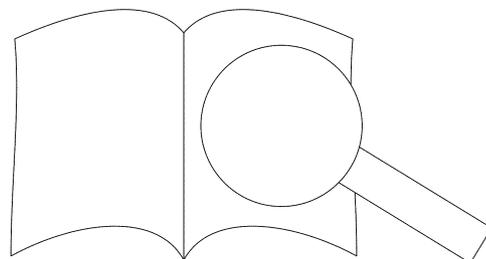
Anton Reicha

390.

Anton Reicha

391.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





Verfahren Sie in ähnlicher Weise mit den folgenden dreistimmigen Notenbeispielen:

Anton Reicha

397.

Reiner Gaar

398.

Anton Reicha

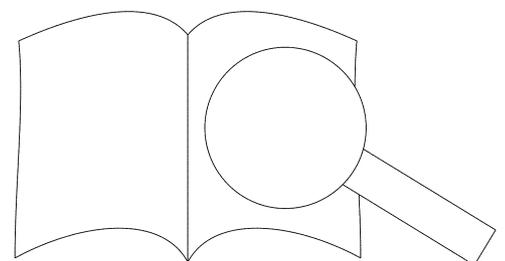
399.

Spielen Sie nun dreistimmige Choralsätze (z. B. aus dem Wohltemperierten Klavier) in dreistimmigen Inventionen und dreistimmigen Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in der folgenden Weise:

- 1) Oberstimme im Pedal, Mittelstimme rechte Hand
- 2) Mittelstimme im Pedal, Oberstimme rechte Hand
- 3) Mittelstimme im Pedal, Oberstimme rechte Hand

2.4. Der Stilbereich

Der Stilbereich der Orgelmusik leider eine etwas untergeordnete Rolle. Daher soll im Rahmen der Orgelmusik typische Merkmale eingegangen werden. Von Haydn, Mozart und Beethoven sind nur wenige Werke für die Orgel überliefert. Kompositionen für die Orgel wurden meist von Komponisten geschrieben, die als Improvisator ausgezeichnet waren. Interessanterweise ist gerade in der Barockzeit die Orgelmusik in Italien besonders stark vertreten.



Analysieren Sie folgende Notenbeispiele und spielen Sie dann eigene „Flötenuhrstücke“ unter Verwendung der entsprechenden Stilmittel, wie z. B.:

- Albertibässe
- Skalen (auch chromatisch)
- einfache harmonische Abläufe
- Verzierungen
- „Hornquinten“
- Terzparallelen
- Quartsextvorhalte
- freie Kadenzen

Joseph Haydn, *Menuett*

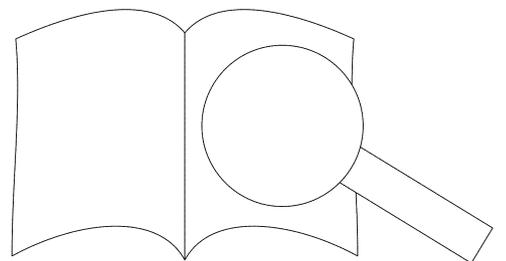
400.

5

(8)

13

17





Joseph Haydn, *Andante*

401.

4

7

10

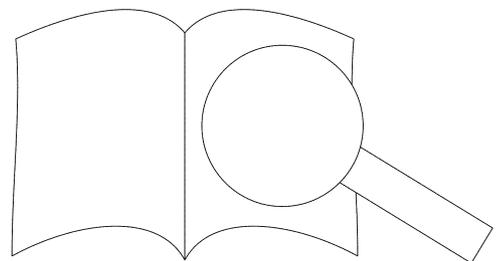
12

14

16

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Joseph Haydn, *Sonate in C*, Hob. XVI:1

Allegro

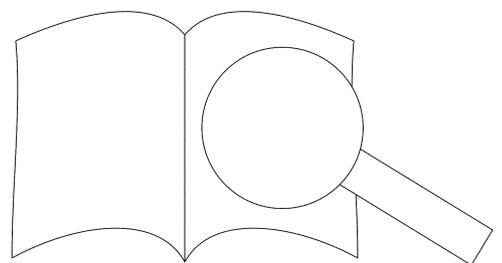
402.

Weitere typische Wendungen:

Wolfgang Amadeus Mozart, *Rondo*, KV 485

403.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Wolfgang Amadeus Mozart, *Marche funèbre*, KV 453a

404.

Musical score for measures 404-406 of 'Marche funèbre' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in G minor, 3/4 time. It features a piano introduction with dynamics *p*, *f*, and *p*. The music consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Capriccio*, KV 395

405.

Adagio

Musical score for measures 405-406 of 'Capriccio' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in G minor, 3/4 time, marked *Adagio*. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Fantasie*, KV 396

406.

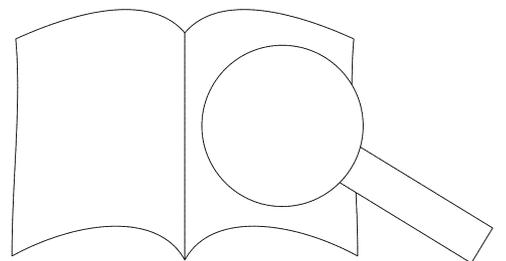
Musical score for measures 406-407 of 'Fantasie' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in G minor, 3/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A trill (*tr*) is marked in the right hand.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Fanta*

407.

Musical score for measures 407-408 of 'Fanta' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in G minor, 3/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A trill (*tr*) is marked in the right hand.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Vorschlag für ein „Flötenuhrstück“ mit zwei Themen:

Exposition:

1. Thema (freies Thema, eventuell mit Alberti-Bässen)
kurze akkordische Überleitung
2. Thema (eventuell Liedthema, schlichte Harmonisierung)
Schlußgruppe (mit Modulation in die Oberquinttonart)
Wiederholung des 1. Themas in der Grundtonart

Durchführung:

Thematische Verarbeitung beider Themen, Echowirkungen, Chromatik, Terz- und Sextparallelen, Triller usw.

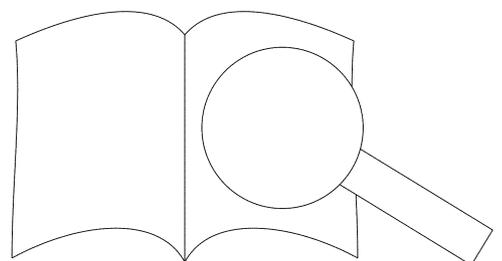
Reprise:

1. Thema
 2. Thema
- Schlußgruppe (eventuell mit freier Kadenz nach Quartsext-Akkord)

(Zum weiteren Studium ist auch das Kapitel „Stilimprovisation“ im *Kompendium der Klavierimprovisation*, S. 175ff. von Rudolf Konrad zu empfehlen.)

2.5. Exposition eines Andante-Satzes

Formteil	Beschaffenheit	Takte	Verlauf in C-Dur	in a-Moll	Stimm.
Exposition	Thema	4	C-Dur	a-Moll	
	Kommentar	4	a-Moll nach G-Dur	e-Dur	
	Thema	4	C-Dur		(Sopran)
	Kommentar	4 oder 8	F-Dur nach C-Dur		Alt (Sopran)
Überleitung		6–8	modulierend		alle Stimmen
Oberquint- bzw. Parallel- tonart	Thema	4	G-Dur		Tenor
	Kommentar	4	G-Dur		Tenor



3. Fortbildungsklasse – Aufbaustufe

Ausbildungsverlauf	Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – Sonatensatz mit <i>einem</i> Thema (Andante-Form) – Variationssätze über Choräle, tonale und atonale Themen – Fugen im Barock-Stil – freie Fantasie 	<ul style="list-style-type: none"> – erweiterte Kontrapunktübungen – Spielen von Fugenexpositionen NB 414–431 – Dupré-Themen harmonisieren NB 432–439

3.1. Erweiterte Kontrapunktübungen

- 1) Spielen Sie alle Kontrapunktübungen (NB 388–399) in der Ober- und Unterquart.
- 2) Ergänzen Sie die zweistimmigen Themen zur Vierstimmigkeit.
- 3) Spielen Sie möglichst viele vierstimmige Kantionalsätze in folgender Weise:
 - a) A rechts 8', T und B links 8', S im Pedal 4'
 - b) S rechts, A und T mit Doppelpedal, B links
 - c) S links, A und T mit Doppelpedal, B rechts
 - d) B mit Pedal, S – A – T rechte Hand, aber c. f. im Alt (enge L)
 - e) S links, A und T (Tenor Oktave höher) rechts, B im Pedal
 - f) S Pedal (4'), A und T (Tenor Oktave höher) rechts, B links
 - g) B links, A und T (normal) rechts, S im Pedal (2')

(S=Sopran, A=Alt, T=Tenor, B=Baß)

Diese Übungen fördern das Konzentrationsvermögen und die Beherrschung von Fugen mit beibehaltenem Kontrasubjekt!

3.2. Fugenthemen

Auguste Chapuis

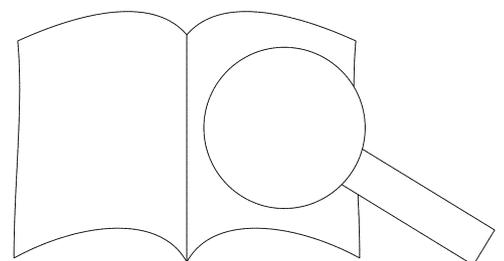
414.



Auguste Chapuis



CV 24.017



Marcel Dupré



Samuel Rousseau



Eugène Gigout



Henri Dallier



Gabriel Pierné



Gabriel Pierné



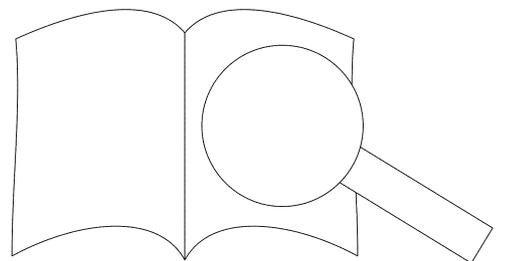
Gabriel Pierné



Henri Dallier



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Eugène Gigout



Henri Dallier



Günther Kaunzinger



Günther Kaunzinger



Günther Kaunzinger



Günther Kaunzinger



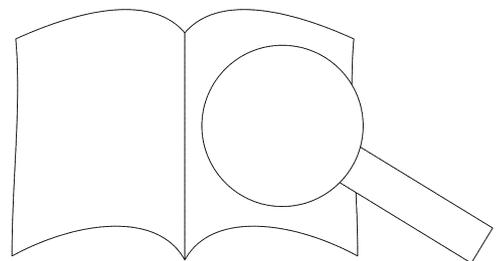
Günther Kaunzinger



Johann Sebastian Bach

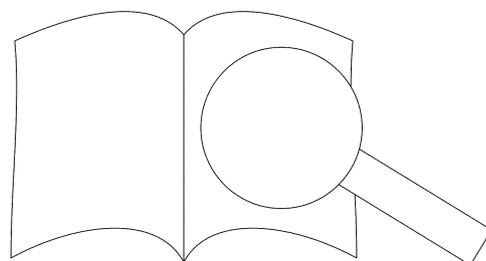


PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



3.3. Formschema für den Sonatensatz mit *einem* Thema in Anlehnung an Dupré (Andante-Form)

Formteil	Beschaffenheit	Takte	Verlauf in C-Dur	in a-Moll	Stimme
Exposition	Thema	4	C-Dur	a-Moll	Sopran
	Kommentar	4	a-Moll nach G-Dur	C-Dur nach e-Moll	Sopran
	Thema	4	C-Dur	a-Moll	Alt (Sopran)
	Kommentar	4 oder 8	F-Dur nach C-Dur	d-Moll nach a-Moll	Alt (Sopran)
Überleitung	1. Abschnitt	4	a-Moll nach e-Moll	e-Moll nach h-Moll	alle Stimmen sind beteiligt
	2. Abschnitt	4	e-Moll nach D-Dur	h-Moll nach G-Dur	
	3. Abschnitt	4	D-Dur nach G-Dur	G-Dur nach C-Dur	
Oberquint- bzw. Paralleltonart	Thema	4	G-Dur	C-Dur	alle Stimmen
	Kommentar	8	G-Dur	C-Dur	
Durchführung	1. rhythm. Phase	8	g-Moll	c-Moll	alle Stimmen
	2. rhythm. Phase	8	gis-Moll	cis-Moll	
	lyrische Phase	8–12	A-Dur	D-Dur	
	Vorbereitung der Reprise	4	modulierend		
Reprise	„Scheinreprise“	4	Des-Dur H-Dur		Baß (eventuell 4' im Pedal)
	Kommentar	8	C-Dur		Baß
Erinnerung an Überleitung	1. Abschnitt	4	e-Moll	d-Moll nach A-Dur	alle Stimmen
Schlußteil	Thema	4	A-Dur	A-Dur	Sopran
	Kommentar	4	A-Dur	A-Dur	frei





4. Konzertreifeausbildung

Ausbildungsverlauf	Übungen
<ul style="list-style-type: none"> - Sonatensatz mit zwei Themen - Andante mit einem Thema NB 446-450 - Finale (Sonatensatz, Toccata, Fuge) - Fugen (Doppel- und Tripelfugen) - Tranquillo NB 451-453 - Intrade 	<ul style="list-style-type: none"> - Theoretische Grundlagen - Analyse der <i>Kunst der Fuge</i> - Schreiben und Spielen von Doppel- und Tripelfugen NB 440-445 - Analyse von Orgelsymphonien - Schriftliche Arbeiten (Sonat)

4.1. Theoretische Grundlagen

a) Hinweise zur Doppelfuge

Bei der Doppelfuge (nicht zu verwechseln mit der Fuge mit zweistimmiger) zuerst getrennt verarbeitet und später in einer Synthese vereint.

1. Abschnitt:

In der Regel tritt das erste Thema nur in der Grundtonart und der erste Abschnitt mit einem vollkommenen Ganzschluß in der Oberquint.

2. Abschnitt:

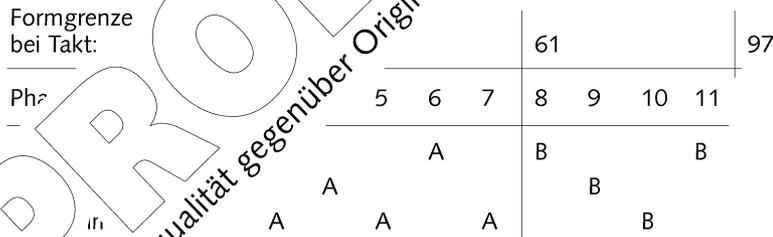
Das zweite Thema kann in der Grundtonart, aber auch in der 2. Tonart (seltener) in der -1-Tonart beginnen. Beim +1-Beginn erfolgt die Beantwortung, die zweite Thema erklingt meist sofort mit Gegenstimme.

3. Abschnitt:

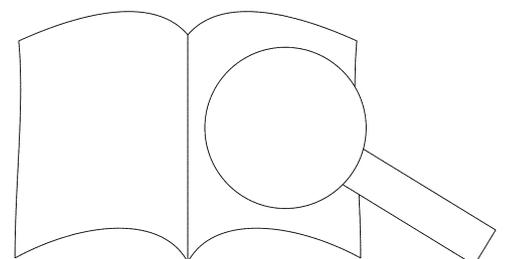
Die Synthese der beiden Themen erfolgt im 3. formalen Einschnitt. Die beiden Themen erscheinen in verschiedenen Stimmführungen, die doppelte Kontrapunkt (meist in der Oktave) ergibt.

Schematische Darstellung des Kontrapunkts, S. 65: *als WK II gis von Johann Sebastian Bach nach Gárdonyi,*

Formgrenze bei Takt:



CV 24.017



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



b) Hinweise zur Tripelfuge

Bei der Tripelfuge werden in der Regel drei Themen so verarbeitet, daß sie zuerst allein, dann paarweise und zuletzt dreifach gekoppelt erscheinen. Bei den Tripelfugen Johann Sebastian Bachs wird dieser Formplan allerdings in verschiedenen Varianten realisiert.

Das folgende Beispiel von Bachs Fuge fis-moll aus WK II zeigt *eine* dieser Möglichkeiten. (Darstellung nach Gárdonyi, *Kontrapunkt*, S. 69)

Formteil:	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Takt:	1	20	29	36	52	55
Material:	A	B	Synthese aus A und B	C	Synthese aus A und C	Dreifache Synthese aus A und B und C
Phasen:	1–4	5–9	10, 11	12–20	21	22–24

Weitere Beispiele wären:

Orgelfuge Es-Dur BWV 552

Contrapunctus VIII und XI aus der Kunst der Fuge

Daß die letzte (unvollendete) Fuge aus der *Kunst der Fuge* eine „Quadrupelfuge“ geworrt am Rande vermerkt.

In Anbetracht der hier äußerst verkürzten Darstellung lesen Sie bitte zum Thema „Tripelfuge“ unbedingt die entsprechenden Kapitel in Gárdonyi, *Kontrapunkt*

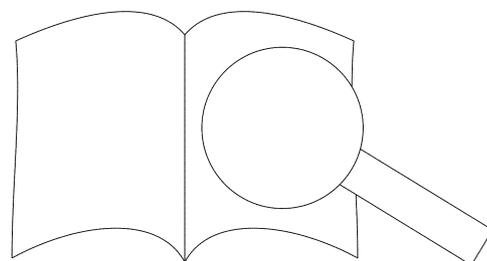
4.2. Themen für Doppel- und Tripelfugen

Johann Sebastian Bach, *Sinfonia f-moll*, BWV 795

440.

Georg Philipp Telemann

441.



Georg Philipp Telemann, *Fuga 9*

442.

I

II

Johann Sebastian Bach, WK II, fis-moll, BWV 883

443.

I

II

III

Johann Sebastian Bach, *Kunst der Fuge*, BWV 1080

444.

I

II

III

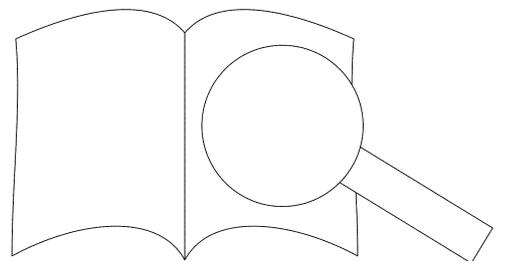
Johann Sebastian Bach, *K...*

445.

I

II

III



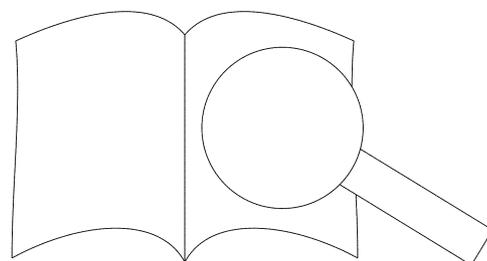
PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5. Meisterklasse

Ausbildungsverlauf	Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – klassische (barocke) französische Suiten-Formen, wie z. B.: Plein Jeu, Duo, Trio, Basse de Trompette, Tierce en taille, Grand Jeux, Dialogue NB 454–461 – moderne Fantasie NB 462–473 – Scherzo mit zwei Themen NB 474–476 – klassische französische Symphonie, bestehend aus Allegro – Andante – Scherzo – Finale NB 477–486 – Fugen (Doppel- und Tripelfugen) im Barock-Stil – Fugen im modernen Stil NB 487–494 	<ul style="list-style-type: none"> – Analyse von Literatur – Studium der Geschichte der Improvisation – Improvisation über gegebene Themen



„ geborgenen Resten neu zusammen
„ Aquincum (Ungarn) aus dem Jahr 22:



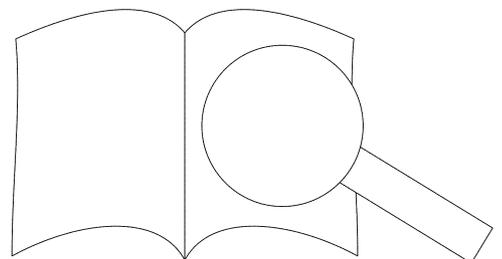
5.1. Daten zur Orgelimprovisation

(zusammengestellt von Hans Haselböck für den Improvisationskurs 1988 in Haarlem)

- 1452 Conrad Paumann, *Fundamentum organisandi*
Liedbearbeitungen mit reicher Kolorierung und Tenor-Diminuierung.
- 1511 Sebastian Virdung, *Musica getutscht*
Die Spieler sollen angeleitet werden, den Kontrapunkt zu lernen und „ad placitum“ (=frei) zu spielen.
- 1555 Juan Bermudo, *Declaracion de instrumentos musicales*
Die Kenntnis vieler fertiger Kompositionen ist Voraussetzung für das Improvisieren.
- 1565 Tomás de Santa Maria, *Libro Llamado Arte de tañer Fantasia*
Improvisation beruht auf den strengen Regeln des Tonsatzes.
- 1681 Andreas Werckmeister, *Orgel-Probe*
Wichtiger als das Spielen von eingelernten Tabulaturstücken ist die Kenntnis im Fach Improvisation.
- 1720 Johann Sebastian Bach bei Reincken in Hamburg: „Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorbt, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.“
- 1731 Johann Georg Mattheson, *Große Generalbaßschule*
Angaben, welche Leistungen im Gebiet der Improvisation ein Organist der großen Hamburg erbringen mußte.
- 1758 Jacob Adlung, *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*
Die Kenntnis der Improvisation ist vor allem für den Organisten beim Gottwichtigkeit.
- 1787 Mozart improvisiert in Strahov / Prag.
- 1803 Beethoven improvisiert öffentlich mit Abbé Vogler.
- 1836 Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem*
- 1858 Anton Bruckner improvisiert bei seiner Prüfung in der Piaristen-
hätte uns prüfen sollen.“
- 1925 Marcel Dupré, *Traite d'improvisation à l'orgue*
- 1936 Charles Tournemire, *Précis d'exécution et d'improvisation*
- 1936 Hermann Grabner, *Generalbaßübungen als Anleitung*
- 1939 Hermann Keller, *Schule der Choral-Improvisation*

5.2. Orgel-Improvisationsschulen

- Berger, Günter: *Improvisationsschule* (Carus)
- Bonitz, Eberhard: *Orgel-Improvisation* (Carus 211)
- Dietrich, Fritz: *Orgelchoral* (Carus 961)
- Doll, Egidius: *Improvisation* (Carus/Bosse)
- Dupré, Marcel: *Cours* (Leduc 1 und 2, Paris (Leduc))
- Gadsch, Herbert: *Lieder* (Merseburger 5161)
- Gebhard, Hans: *Orgel* (Peters 8547)
- Gerok, Karl: *Improvisation*, Stuttgart (Carus 24.006)
- Göring, Ernst: *Orgel*, Kassel (Merseburger 1143)
- Hakim, Nabil: *Improvisation*, London 2000 (United Music)
- Keller, Hermann: *Choral-Improvisation*, Frankfurt (Peters 4)
- Kruse, Hans: *Liturgischen Orgelspiels*, Leutkirch (Peters)



Krieg, Gustav A.: *Cantus-firmus Improvisationen auf der Orgel*, Köln (Dohr)
 Matter, Bert: *In guter Harmonie*, Amsterdam (Edition „De Werelt“)
 Michel- Ostertun, Christiane: *Grundlagen der Orgelimprovisation*, Singen
 (Bodensee- Musikversand BOD 2010)
 Michel- Ostertun, Christiane: *Intonationen*, München (Strube 3091)
 Opp, Walter: *Handbuch Kirchenmusik*, Bd. 2, *Orgel und Orgelspiel*, Kassel (Merseburger 1533)
 Pierre, Odile: *Témoignages écrits des épreuves d'improvisation*, Paris (Leduc 28.107)
 Rogg, Lionel: *Cours d'improvisation pour les organistes*, Fleurier, Schweiz (Schola cantorum)
 Schmid, Karl Norbert: *Orgelimprovisation*, Bd. 1 und 2, Regensburg (Feuchtinger & Gleichauf)
 Tournemire, Charles: *Précis d'exécution et d'improvisation à l'orgue*, Paris (Eschig)
 Wagner, Peter: *Orgelimprovisation mit Pfiff*, Bd. 1 und 2, München (Strube 9033 und 9036)

5.3. Klassische französische Formen

Besonders gut für gottesdienstliche Zwecke geeignet sind die klassischen Formen des französischen Barockzeitalters. Von elementarer Bedeutung ist hier eine adäquate Registrierung der Orgelstühle. Die Vielzahl der in der Literatur vorkommenden Formen läßt sich in einige wenige Gruppen

1) Plenumstücke

Grand Plein Jeu
 Petit Plein Jeu
 Grand Jeu (Offertoire, Dialogue)

2) Solostücke

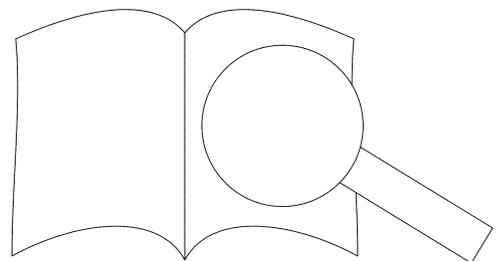
Récit de Cromorne
 Récit de Tierce
 Récit de Voix humaine
 Récit de Cornet
 Récit de Trompette
 Récit de Nazard
 Cromorne en taille
 Tierce en taille
 Basse de Trompette
 Basse de Cromorne

3) „Polyphone“ Stücke

Duo
 Trio à deux dessus
 Fugue à 5
 Fugue sur la Trompette
 Fugue grave

4) „Meditative“

Fond d'Orgue
 Flûtes (Cromorne)
 Voix humaine



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Einige Notenbeispiele stellvertretend für die vier Hauptgruppen:

zu Gruppe 1: Plenumstücke

Gaspard Corrette, aus der *Messe du 8^e Ton, Premier Kyrie*

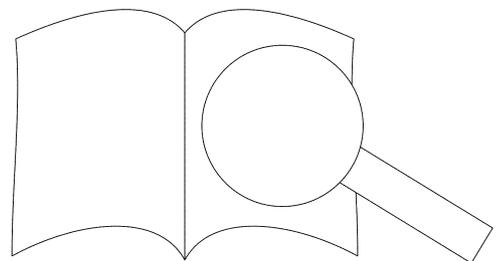
Grand Plein Jeu

454.

Nicolas de Grigny, *Veni Creator*, (Plein Jeu mit c. f. „en taille“)

Allegro moderato

455.



zu Gruppe 2: Solostücke

Louis-Nicolas Clerambault, *Récit de Nazard*, aus der 2. Suite

456. **Gayement et gracieusement**

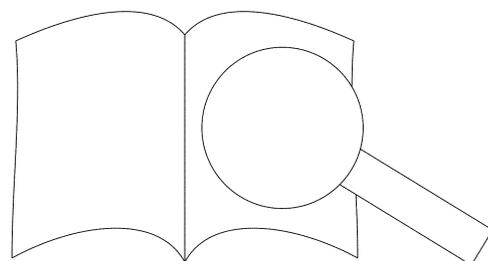
Jeu doux

Nazard

François Couperin, *Domine Deus, Agnus Dei*, Chromhorne en taille, aus der

457. **Fond d'orgue**

Chromhorne



zu Gruppe 3: „Polyphone“ Stücke

Gaspard Corrette, aus der *Messe du 8^e Ton, Trio a deux dessus*

458.

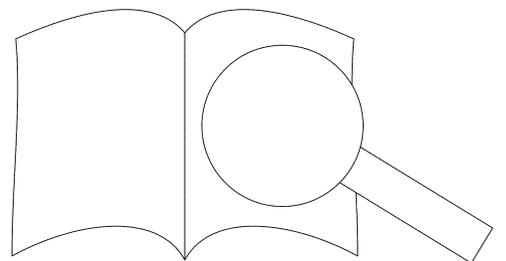
8

François Couperin, *Domine Deus, Agnus Dei*, Trio a deux dessus de chœur
aus der *Messe à l'usage des Paroisses*

459.

8

PROBEEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



zu Gruppe 4: „Meditative“ Stücke

Louis-Nicolas Clerambault, *Flûtes*, aus der 2. Suite

460.

(G¹ O.)

(Pos.)

Flûtes ou Positif

4

Trio (G¹ O.)

Flûtes ou grand Clavier (G¹ O.)

Gaspard Corrette, aus der *Messe du 8^e Ton*, Dialogue de Voix humaine

461.

Jeu doux

x humaine

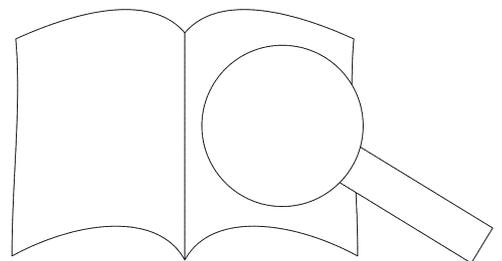
7

Dess

Jeu doux

Basse de Voix humaine

PROBENPARTEIFUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





5.4. Themen für die Fantasie

Albert de Klerk



Zwölftonreihe



Guus Janssen

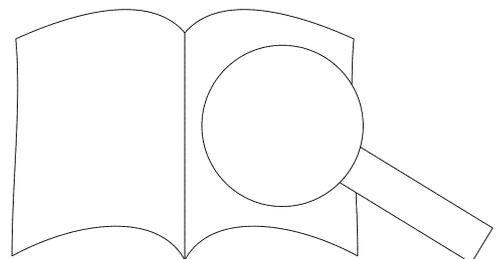
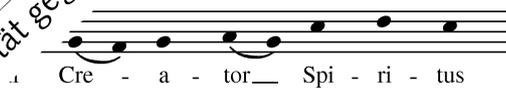


Hans Haselböck

Moderato



Liturgische Themen



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





469. 
Vic - ti - mae pas - cha - li lau - des

470. 
Sal - ve, Re - gi - na

471. 
Tu es Pe - trus

472. 
Hal - le - lu - ja

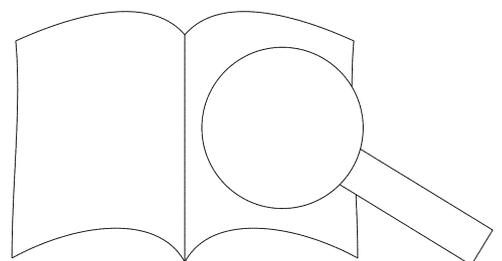
473. 
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Weitere gregorianische Themen finden Sie z. B. bei Hakim, Naji: *The Improvisatic* London 2000 (United Music Publishers Ltd).

5.5. Formschema für das Scherzo (mit zwei Them

(vorzugsweise mit einem Mollthema als erstem und einem

-----	in a-Moll	-----
1. Thema	a-M'	
Kommentar		
1. Thema	a-Mo.	
Kurze Überleitung		
2. Thema	a-Moll	
Kommentar		
1. Thema	G-Dur	
Kommentar		
2. Thema	F-Dur	
mit anschließender	Elementen des 1. Themas (quasi Durchführungsteil)	
allmählich Rückr	rt	
1. Thema		
kurzer K		
Coda		





5.6. Themen für das Scherzo

Günther Kaunzinger

474. a)

b)

Günther Kaunzinger

475. a)

b)

Hans Haselböck

476. a)

Reiner Gaar

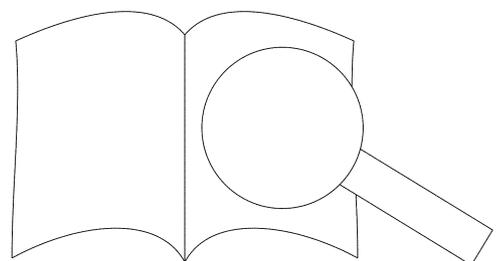
b)

5.7. Themen für

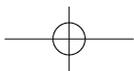
Hans Haselböck

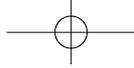
477. a)

b)



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





Hans Haselböck

478.

a)

b)

Hans Haselböck

479.

a)

b)

Günther Kaunzinger

480.

a) **deciso**

b)

Günther Kaunzinger

481.

a) **Allegro risoluto**

b)

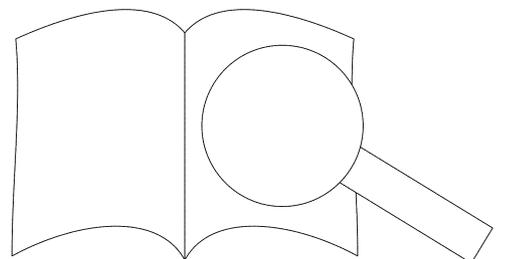
Günther Kaunzinger

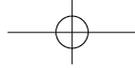
482.

a) **Poco**

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



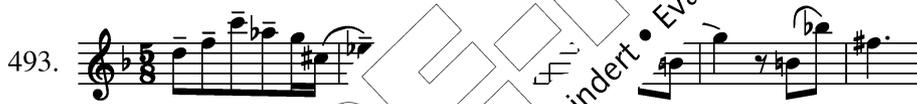


5.8. Fugen-Themen

Notenbeispiele von Anders Bondeman



Reiner Gaar

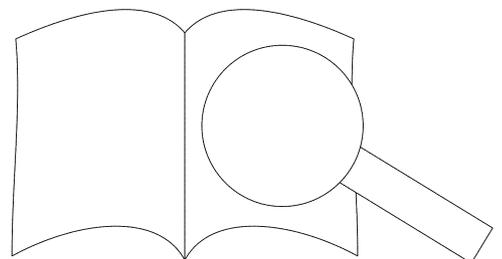


Flor Peeters



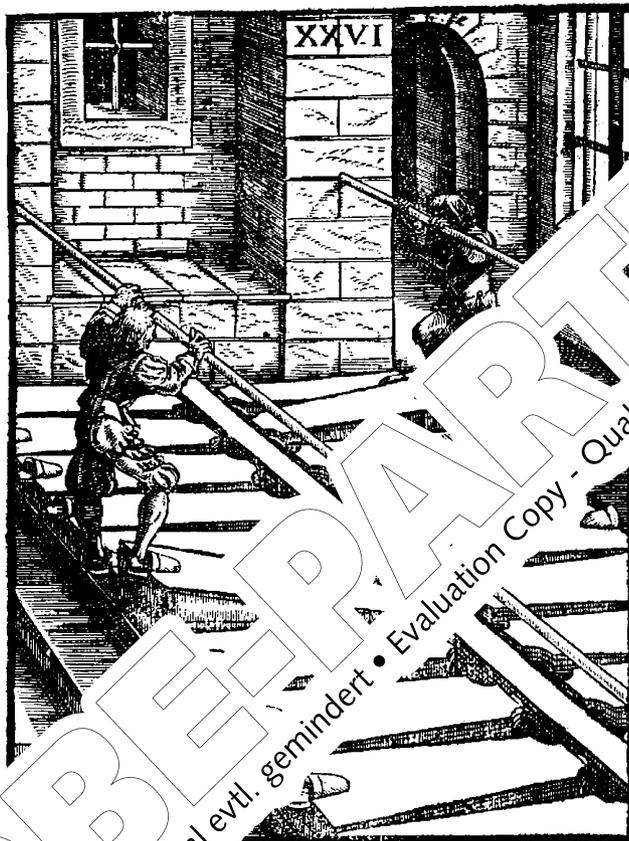
Weit
2000

. B. bei Hakim, Naji: *The Improvisation* (.td).



5.9. Literaturverzeichnis

- Clerambault, Louis-Nicolas: *Livre d'Orgue*, (Guilmant), Mainz 1966 (Schott)
 Corrette, Gaspard: *Messe du 8^e Ton*, (Guilmant), Paris (Schola Cantorum)
 Couperin, François: *Orgelwerke*, (Guilmant), Mainz 1969 (Schott)
 Doll, Egidius: *Anleitung zur Improvisation*, Regensburg 1989 (Bosse)
 Dupré, Marcel: *Cours Complet d'Improvisation*, I und II, Paris 1962 (Leduc)
 Gaar, Reiner: *Kantate Von der Hoffnung der Menschheit*, 1984 (Manuskript)
 Grigny, Nicolas de: *Livre d'Orgue*, (Guilmant), Mainz 1967 (Schott)
 Guilmant, Alexandre: *Orgelwerke*, Mainz 1985 (Schott)
 Hakim, Naji: *The Improvisation Companion*, London 2000 (United Music Publishers Ltd)
 Nivers, Guillaume-Gabriel: *Livre d'Orgue*, 3 Vol., (Dufourcq), Paris 1963 (Bornemann)
 Peeters, Flor: *Drei Präludien und Fugen*, Mainz (Schott)
 Vierne, Louis: *Orgelwerke*, Paris (Leduc)
 Widor, Charles-Marie: *Orgelwerke*, Paris (Leduc)

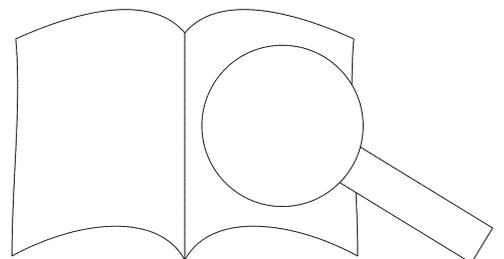


„so zu dem Orgel bei derselben Orgel gebraucht worden.“

b.

... der Orgel von Halberstadt aus der
 De Organographia, Wolfenbüttel 1

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

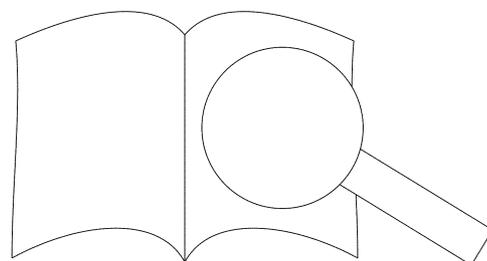


Die Lehrpläne im Überblick

Elementarstufe I

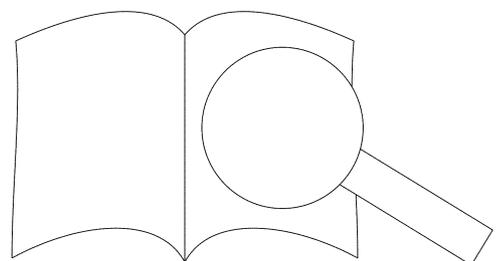
Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – einwandfreies Choralspiel nach dem Choralbuch – einfache Choralintonation – Vertrautwerden mit der Klaviatur in <i>allen</i> Tonarten – Abbau von Hemmungen mittels freier Improvisation – Bizinium – Choralharmonisierung mit c. f. im Sopran 	<ul style="list-style-type: none"> – wöchentlich mindestens zwei Choralsätze aus dem Choralbuch (auch transponiert) – Übungen mit Choralbüchern, z. B.: Akkordzerlegung, Wechselnoten – Kadenzen NB 4–14 – Sequenzen NB 43–74 – Harmonisieren von Tonleitern im Sopran NB 75–84 – „barocke Zwischenspiele“ improvisieren – Harmonisieren von Chormelodien (c. f. im Sopran) – Bizinium NB 42 	<ul style="list-style-type: none"> – Improvisation im freien Stil über Bilder, Dias, Texte usw. – Erfinden von einstimmigen Melodien <ul style="list-style-type: none"> a) tonal b) atonal – Theoretische und praktische Einführung in die Harmonik dur-moll-tonal NB 15–37 – Analyse NB 15–37 – „barocke Zwischenspiele“ improvisieren – Harmonisieren von Chormelodien (c. f. im Sopran) – Bizinium NB 42

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Elementarstufe II

Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – Bizinium mit motivischer Gegenstimme – Bizinium im doppelten Kontrapunkt – Fugato dreistimmig – Choralharmonisierung mit c. f. im Baß 3-stg. c. f. im Baß 4-stg. c. f. im Tenor 3-stg. c. f. im Tenor 4-stg. c. f. im Sopran 3-stg. c. f. im Sopran 4-stg. – auch obligat 	<ul style="list-style-type: none"> – wöchentlich mindestens zwei Choräle harmonisieren mit c. f. im Sopran (enge und weite Lage) – zwei Choräle mit c. f. im Baß – Bizinium mit bewegter Gegenstimme NB 109 – wöchentlich zwei Choräle harmonisieren mit c. f. im Baß, Tenor – Fugato dreistimmig NB 115 – Choralharmonisierung mit c. f. im Sopran mit durchlaufenden Achteln im Baß 	<ul style="list-style-type: none"> – Analyse von Literaturbeispielen – Spielen von harmonischen Auszügen – Harmonisieren von Tonleitern NB 85–99 – Spielen von Echo-Choräl NB 110–112 – Spielen von durch obligaten Chor NB 113, 114 – Spieler

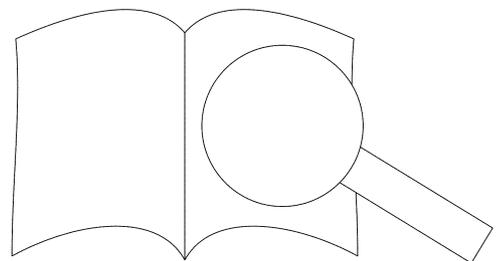




Grundstufe I

Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> - Choralvorspiele nach Buxtehude (norddeutscher Typ) - Choralvorspiele nach Pachelbel (süddeutscher Typ) - Choralvorspiel mit c. f. <ul style="list-style-type: none"> - im Sopran (koloriert) - im Baß (auch mit Zwischenspielen) - im Tenor (vierstimmig) - Orgelchoral mit Motiven aus Bachs Orgelbüchlein NB 154-157 - Choralharmonisierung im romantischen Stil - Choralharmonisierung im modernen Stil (Auswahl) - Fantasie bzw. Toccata mit Ganztonmaterial 	<ul style="list-style-type: none"> - wöchentlich mindestens ein Choralvorspiel - zwei bis drei Chormelodien im romantischen Stil harmonisieren NB 158-164 - Vorspiele mit c. f. im Baß und Tenor - Harmonisieren von Chorälen mit erweitertem Tonvorrat NB 142-148 - Abschnittsweises Erarbeiten einer Toccata unter Verwendung von Ganztonmaterial (Skalen, Akkorde, Pedalsoli, Echos, ruhiger Mittelteil) 	<ul style="list-style-type: none"> - Analyse von Choralvorspielen z. B.: Buxtehude, Pachelbel, Bach, Brahms, Reger NB 149-153 - Spielen von harmonischen Auszügen - Spielen von realen Sequenzen NB 133-141 - Harmonisierung von Toccata NB 120-122 - Spielen von Ganztonmaterial NB 165-170 - Spielen von realen Sequenzen NB 133-141

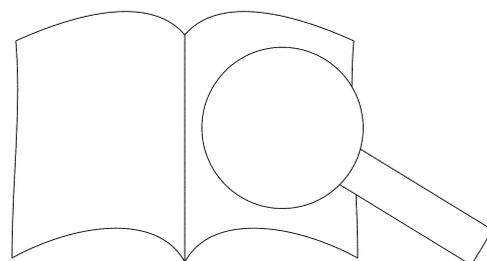
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Aufbaustufe I

Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – Passacaglia im Barock-Stil – Präludium im Barock-Stil – Toccata im Barock-Stil – Overtüre im Barock-Stil – Concerto im Barock-Stil – Kanons als Vorübung zur Fuge – Beherrschung des 2. und 3. Modus von Messiaen – freie Improvisation über biblische Thematik, Texte 	<ul style="list-style-type: none"> – wöchentlich eine Passacaglia über ein gegebenes Thema NB 253–277 – Üben des 2. und 3. Modus von Olivier Messiaen – Übung von Kanons in verschiedenen Abständen und Intervallen – weitere barocke Großformen wie z. B. Toccata, Concerto, Overtüre NB 278–290 – Improvisation über biblische Themen 	<ul style="list-style-type: none"> – Analyse von Literaturbeispielen – Spielen von harmonischen Auszügen – Spielen von plagalen Akkordverbindungen NB 214–216 – Spielen von Quintfallsequenzen mit Tredezimakkorden NB 230 – Theoretische Grundlagen NB 213, 219, 220 – Spielen von distanzierter Harmonik NB 221–225, 226–230 – Spielen von Modulationen NB 231–245, 246–252 – Spielen von Modulationen NB 291–297

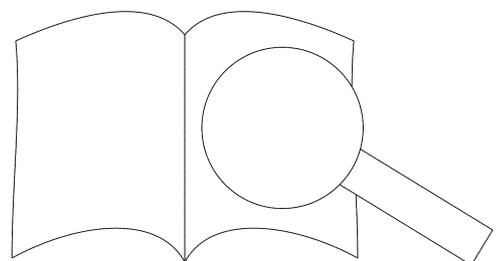
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Aufbaustufe II

Lernziel	Aufgabenstellung	weitere Übungen
<ul style="list-style-type: none"> - Passacaglia im romantischen und modernen Stil - Präludium im romantischen und modernen Stil - Toccata im Messiaen-Stil - Adagio im modernen Stil (z. B. 1. bis 7. Modus) - einfache Fugen im Barock-Stil - Vervollkommnung des Choralharmonisierens in allen Stilbereichen - freie Improvisation über Bilder, Texte, usw. 	<ul style="list-style-type: none"> - wöchentlich eine Passacaglia und ein Präludium im romantischen Stil - Fugenexposition - Choralpartiten im alten Stil wiederholen - Vorbereitete Stücke in der Harmonik Messiaens - Erweiterung der Fugentechnik im Barock-Stil - Passacaglia im modernen Stil - Präludium im modernen Stil - Adagio im modernen Stil - freie Improvisation über biblische Texte - Improvisation im avantgardistischen Stil 	<ul style="list-style-type: none"> - Analyse von Literaturbeispielen - Spielen von harmonischen Auszügen - Spielen von „umgekehrten Pendeln“ NB 326–328 - Entwicklung von Fugenthemen aus Cho NB 298–302 - Spielen von Fugenexpositionen NB 303–307 - Perfektionieren der Fugentechnik, z. B. 4. bis 7. Modus, Messiaen - Experimentieren der Tonsprache der Avantgarde NB 344–347

PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

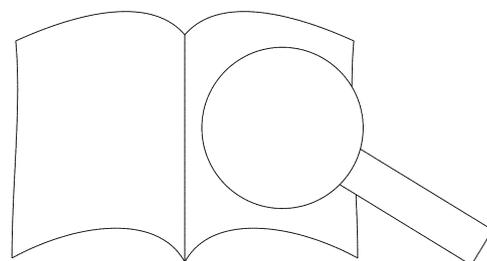


Fortbildungsklasse – Elementarstufe

Ausbildungsverlauf	Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – Analyse und Spielen von Sequenzen 353–356, 367–371 – Spielen von Kantionalsätzen mit vertauschten Stimmen – Harmonisieren von Chorälen 3-stg., 4-stg., 5-stg., mit c. f. im S1, S2, Alt, Tenor, auch im Pedal gespielt mit 2', 4', 8' – Theoretisches und praktisches Erfassen des Gotik-Stils NB348–352 – Theoretisches und praktisches Erfassen des Renaissance-Stils – Schwierige Lese- und Transponierübungen (Voraussetzung: einwandfreies Lesen alter Schlüssel) – Harmonisieren von gegebenen Themen im Sopran, Tenor, Baß (auch transponiert nach +1/-1), sowie Ergänzung mit einem Kommentar 	<ul style="list-style-type: none"> – Analyse von Literaturbeispielen – Spielen von harmonischen Auszügen – Intavolierung von Chorsätzen – Magnificat-Versetzen spielen NB359–366 – Harmonisieren von viertaktig; Themen in Anlehnung an Dupré NB372–376

Fortbildungsklasse – Grundstufe

Ausbildungsverlauf	Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – freie Fantasie mit einem oder mehreren Themen theoretische Grundlagen NB377–386 – Übungen zum doppelten Kontrapunkt NB387 – Behandlung des Stilbereichs , ' NB388 – Exposition eines Sonater 	<ul style="list-style-type: none"> – Dupré-Themen harmonisieren – Spielen von Joh. Seb. Bachs Inventionen und dreistimmigen Fugen mit vertauschten Stimmen, z. B.: <ul style="list-style-type: none"> a) Sopran mit Pedal spielen b) Alt mit Pedal, Sopran links und Baß rechts spielen – Analyse



Fortbildungsklasse – Aufbaustufe

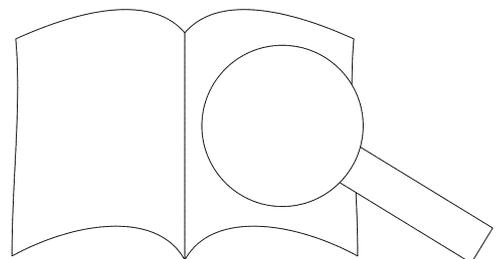
Ausbildungsverlauf	Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – Sonatensatz mit einem Thema (Andante-Form) – Variationsätze über Choräle, tonale und atonale Themen – Fugen im Barock-Stil – freie Fantasie 	<ul style="list-style-type: none"> – erweiterte Kontrapunktübungen – Spielen von Fugenexpositionen NB 414–431 – Dupré-Themen harmonisieren NB 432–439

Konzertreifeausbildung

Ausbildungsverlauf	Übung
<ul style="list-style-type: none"> – Sonatensatz mit zwei Themen – Andante mit einem Thema NB 446–450 – Finale (Sonatensatz, Toccata, Fuge) – Fugen (Doppel- und Tripelfugen) – Tranquillo NB 451–453 – Intrade 	<ul style="list-style-type: none"> – Analyse von Fuge – Spielen von Tripelfugen – Analyse von Orgelsymphonien – Schriftliche Arbeiten (Sonate)

PROBE-PARTITUR

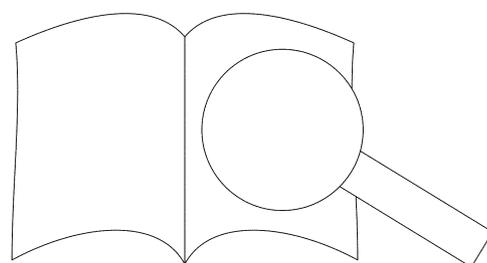
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Meisterklasse

Ausbildungsverlauf	Übungen
<ul style="list-style-type: none"> – klassische (barocke) französische Suiten-Formen, wie z. B.: Plein Jeu, Duo, Trio, Basse de Trompette, Tierce en taille, Grand Jeux, Dialogue NB 454–461 – moderne Fantasie NB 462–473 – Scherzo mit zwei Themen NB 474–476 – klassische französische Symphonie, bestehend aus Allegro – Andante – Scherzo – Finale NB 477–486 – Fugen (Doppel- und Tripelfugen) im Barock-Stil – Fugen im modernen Stil NB 487–494 	<ul style="list-style-type: none"> – Analyse von Literatur – Studium der Geschichte der Improvisation – Improvisation über gegebene Themen

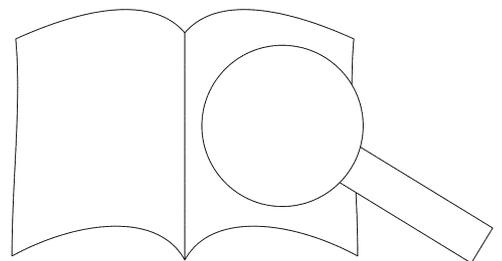
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Abkürzungen

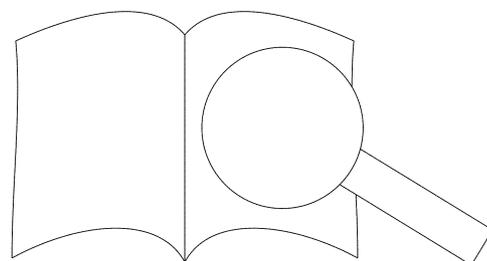
AH = Authentischer Hauptschritt
AS = Authentischer Septim-/Sekundschritt
AT = Authentischer Terzschrift
BWV = Bach-Werkeverzeichnis
c.f. = cantus firmus
EG = Evangelisches Gesangbuch
GL = Katholisches Gotteslob
NB = Notenbeispiel
PH = Plagaler Hauptschritt
PS = Plagaler Septim-/Sekundschritt
PT = Plagaler Terzschrift
SWV = Schütz-Werkeverzeichnis
WK = Wohltemperiertes Klavier
0 = Kurzform für Grundtonart
O/P = Kurzform für Parallele der Grundtonart
+1 = Kurzform für Oberquinttonart
+1/P = Kurzform für Parallele der Oberquinttonart
-1 = Kurzform für Unterquinttonart
-1/P = Kurzform für Parallele der Unterquinttonart

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

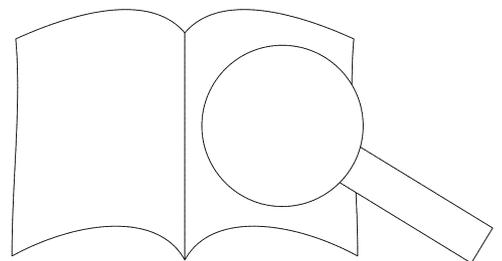


Literaturverzeichnis

- Alexander, Haim: *Improvisation am Klavier*, Mainz 1987 (Schott)
Alte deutsche Orgelmusik, (Marr), London 1967 (Hinrichsen)
Andersen, Aksel: *Improvisation*, 3 Bde., Egtved 1975 (Edition Egtved)
Bach, Johann Sebastian: *371 vierstimmige Choralgesänge*, Wiesbaden (Breitkopf und Härtel)
Bach, Johann Sebastian: *Inventionen und Sinfonien*, (Steglich), München 1955 (Henle)
Bach, Johann Sebastian: *Die Kunst der Fuge*, (Walcha), Frankfurt 1967 (Peters)
Bach, Johann Sebastian: *Orgelwerke in 9 Bänden*, (Griepenkerl u.a.), Frankfurt (Peters)
Bach, Johann Sebastian: *4 Orchestersuiten*, New York 1976 (Dover)
Bach, Johann Sebastian: *Wohltemperiertes Klavier I und II*, (Irmer), München 1974 (Henle)
Barabas, Helga: *Blues, Boogie-Woogie, Rock'n Roll Grundkurs*, (Verlag Neu & Ratzka GdbR)
Bartók, Béla: *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Kassel 1972 (Bärenreiter)
Bauer, Siegfried: *Probieren und Studieren*, München 1998 (Strube)
Beethoven, Ludwig van: *Fünf Stücke für Flötenuhr*, (Albrecht), Frankfurt 1981 (Peters)
Böhm, Georg: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Wiesbaden 1952 (Breitkopf und Härtel)
Brahms, Johannes: *Orgelwerke Bd. 2*, (Buszin), Frankfurt 1964 (Peters)
Buxtehude, Dietrich: *Sämtliche Orgelwerke* (Beckmann), Wiesbaden 1971 (Breitkopf und Härtel)
Choralbearbeitungen des norddeutschen Barock, (Beckmann), Wiesbaden 1988 (Breitkopf und Härtel)
Christensen, Jesper Bøje: *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert*, Kassel 1992 (Bärenreiter)
Clerambault, Louis-Nicolas: *Livre d'Orgue*, (Guilmant), Mainz 1966 (Schott)
Corrette, Gaspard: *Messe du 8^e Ton*, (Dufourcq), Paris (Schola Cantorum)
Couperin, François: *Orgelwerke*, (Guilmant), Mainz 1969 (Schott)
Crook, Hal: *How to Improvise*, Boston 1991 (Advance Music)
Damjacob, Paul: *Improvisationen*, 3 Bde., Eichstätt 2000 (Jubilatae)
Dartmann, Franz J.: *The Boogie Woogie Train*, Köln-London 1996 (Bosworth)
Debussy, Claude: *Images*, Paris 1905 (Durand)
Doll, Egidius: *Anleitung zur Improvisation*, Regensburg 1989 (Bosse)
Doll, Egidius: *Improvisation von Anfang an*, Bd. 1, Regensburg 1992 (Bosse)
Drischner, Max: *Zwei Choralpartiten*, Tübingen 1969 (Schultheiss)
Dupré, Marcel: *Cours Complet d'Improvisation*, I und II, Paris 1955 (Schott)
Franck, César: *Orgelwerke*, (Kauzinger), Wien 1991 (Universal Edition)
Gaar, Reiner: *Chomolungma*, 1996 (Manuskript)
Gaar, Reiner: *Introduction und Passacaglia*, Köln 1993/2 (Schott)
Gaar, Reiner: *Kantate Von der Hoffnung der Menschheit*, Köln 1995/2002 (Edition Dohr)
Gaar, Reiner: *Orgelpartita über „Herzliebster Jesu“*, Köln 1995/2002 (Edition Dohr)
Gabrieli, Giovanni: *Motette Omnes gentes*, (Wolferstorfer), Wien 1998 (Schott)
Gárdonyi, Zsolt: *Olivier Messiaens Harmonik und Improvisation*, (Mösel), Regensburg 1998 (Mösel)
Gárdonyi, Zsolt / Nordhoff, Hubert: *Harmonik und Improvisation*, (Mösel), Regensburg 1998 (Mösel)
Gárdonyi, Zsolt: *Kontrapunkt*, Wolfenbüttel 1998 (Mösel)
Gárdonyi, Zsolt: *Zehn Choralimprovisationen*, (Mösel), Regensburg 1998 (Mösel)
Gölz, Richard: *Chorgesangbuch*, (Mösel), Regensburg 1998 (Mösel)
Grigny, Nicolas de: *Livre d'Orgue*, (Schott), Mainz 1969 (Schott)
Grote, Gottfried: *Geistliche Orgelwerke*, (Schott), Mainz 1969 (Schott)
Guilmant, Alexandre: *Orgelwerke*, (Schott), Mainz 1969 (Schott)
Hakim, Naji: *The Improvisation*, (United Music Publishers Ltd), London 2000 (United Music Publishers Ltd)
Hanff, Johann Nicodemus: *Orgelwerke*, (Beckmann), Wiesbaden 1980 (Breitkopf und Härtel)
Hashagen, Klaus: *Orgelwerke*, (Beckmann), Wiesbaden 1980 (Breitkopf und Härtel)
Hasse, Nicolaus: *Orgelwerke*, (Beckmann), Wiesbaden 1974 (Breitkopf und Härtel)
Haydn, Joseph: *Orgelwerke*, (Nagels), Kassel 1954 (Nagels)
Haydn, Joseph: *Orgelwerke*, (Feder), München 1972 (Henle)
Heide, Hans: *Orgelwerke*, (Peters), Frankfurt 1969 (Peters)
Jacobsen, Hans: *Orgelwerke*, (Breitkopf und Härtel), Wiesbaden 1977 (Breitkopf und Härtel)
Kauzinger, Franz: *Orgelwerke*, (Schott), Mainz 1938 (Schott)



- Keller, Hermann: *Achtzig Choralvorspiele*, Frankfurt 1937 (Peters)
 Keller, Hermann: *Schule des Generalbaß-Spiels*, Kassel 1955 (Bärenreiter)
 Konrad, Rudolf: *Kompendium der Klavierimprovisation*, Wien 1991 (Universal Edition)
 Krieg, Gustav A.: *Cantus-firmus Improvisationen auf der Orgel*, Köln 2001 (Dohr)
 Lasso, Orlando di: *Bicinien* (Pinthus), Kassel 1950 (Bärenreiter)
 Levine, Mark: *Das Jazz Piano Buch*, Rottenburg/Neckar 1992 (Advance Music)
 Levine, Mark: *Das Jazz Theorie Buch*, Rottenburg/Neckar 1996 (Advance Music)
Liber organi, Orgelmeister der Gotik, (Klotz), Mainz 1938 (Schott)
 Ligeti, György: *Volumina*, Frankfurt 1967 (Peters)
 Liszt, Franz: *Beiträge von ungarischen Autoren* (Hamburger), Budapest 1978 (Corvina Kiado)
 Liszt, Franz: *Sämtliche Orgelwerke* (Haselböck), Wien 1985 (Universal Edition)
 Lübeck, Vincent: *Orgelwerke*, Frankfurt 1969 (Peters)
 Martin, Frank: *Passacaille*, (Haselböck / Schlee), Wien 1956 (Universal Edition)
 Mehegan, John: *Improvising Jazz Piano*, New York 1985 (Amsco Publications)
 Meier, Bernhard: *Alte Tonarten*, Kassel 1992 (Bärenreiter)
 Messiaen, Olivier: *L'Ascension*, Paris 1935 (Bärenreiter)
 Messiaen, Olivier: *Le Banquet Céleste*, Paris 1960 (Leduc)
 Messiaen, Olivier: *Les Corps Glorieux*, Paris 1942 (Leduc)
 Messiaen, Olivier: *La Nativité du Seigneur*, Paris 1936 (Leduc)
 Messiaen, Olivier: *Technik meiner musikalischen Sprache*, 2 Bde, Paris 1966 (Leduc)
 Michel- Ostertun, Christiane: *Grundlagen der Orgel improvisation*, Singen 1996 (Bodensee-Verlag)
 Michel- Ostertun, Christiane: *Intonationen*, München 1994 (Strube 3091)
 Moser, Jürgen: *Rock Piano*, Mainz 1982 (Schott)
 Mozart, Wolfgang Amadeus: *Klavierwerke*, (Lampe), München 1955 (Henle)
 Mozart, Wolfgang Amadeus: *Orgelwerke*, (Haselböck / Schlee), Wien 1980 (Universal Edition)
Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1996 (Bärenreiter)
 Nivers, Guillaume-Gabriel: *Livre d'Orgue*, 3 Vol., (Dufourcq), Paris 1963 (Bärenreiter)
The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 2001 (Macmillan)
 Opp, Walter: *Handbuch Kirchenmusik*, Bd. 2, *Orgel und Orgelspiel*, Kassel 1950 (Bärenreiter)
 Pachelbel, Johann: *Orgelwerke*, (Matthaei / Stockmeier), Kassel 1950 (Bärenreiter)
 Peeters, Flor: *Drei Präludien und Fugen*, Mainz (Schott)
 Pierre, Odile: *Témoignages écrits des épreuves d'improvisation*, (Leduc)
 Praetorius, Hieronymus: *Organ-Magnificats*, (Rayner), Stuttgart 1989 (Hänssler)
 Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Kassel, Faksimile-Nachdruck 1953 (Bärenreiter)
 Reger, Max: *Choralvorspiele*, Berlin 1965 (Bote und Bock)
 Reger, Max: *30 kleine Choralvorspiele*, Frankfurt 1991 (Bärenreiter)
 Reger, Max: *Fantasie über Straf mich nicht in meinem Zorn*, (Universal Edition)
 Reger, Max: *Fantasie über Wachet auf, ruft uns die Stimme*, (Universal Edition)
 Reger, Max: *Introduktion und Passacaglia*, (Universal Edition)
 Riemann, *Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967 (Bärenreiter)
 Roger-Ducasse, Jean: *Pastorale*, Paris 1909 (Universal Edition)
Romantische Choralvertonungen, Mainz 1989 (Strube)
 Scheidemann, Heinrich: *Orgelwerke*, Kassel 1950 (Bärenreiter)
 Scheidemann, Heinrich: *Sämtliche Orgelwerke*, (Beckmann), Wiesbaden 1992 (Breitkopf und Härtel)
 Schmitz, Manfred: *Bau und Spiel der Orgel*, (Peters)
 Schutte, Sabine: *Vorlesungen über Orgelbau*, (Bärenreiter)
Stichting Internationale Orgelstudie, 1951-1994, Haarlem 1994
 Stoiber, Franz: *Orgelbau*, Regensburg 1995 (Con Brio)
 Tunder, Franz: *Orgelwerke*, (Beckmann), Wiesbaden 1974 (Breitkopf und Härtel)
 Vierne, Louis: *Orgelwerke*, (Leduc)
 Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*, München 1999 (Strube)
 Widmann, Heinrich: *Orgelwerke*, Paris (Leduc)
 Widor, Charles-Marie: *Improvisation-Klang*, Kassel 2000 (Bosch)
 Widor, Charles-Marie: *Klavier Blues*, Regensburg 1997 (ConBrio)
 Widor, Charles-Marie: *Orgelwerke*, Wolfenbüttel 1994 (Möller)



Stichwortverzeichnis

- Achtstufigkeit der Gregorianik 20
 Akkord der Resonanz 89 f.
 Akkorderweiterung 72 f.
 Akustische Tonalität 83, 86–88
 Alternierende Achtstufigkeit 83, 85 f.
 Andante-Form 145 f., 150 f., 155
 Arnstädter Orgelchoral 78
 Authentische Akkordverbindungen 21
 Authentische Doppelwendung 23
 Avantgarde 117–120
 Biblische Texte 104 f., 116
 Bildmeditation 37
 Bizinium 27, 45 f.
 Bluestonleiter 75
 Bordunbässe 125
 Cantabile 155 f.
 Ciacona 93 f.
 Concerto-Form 97–100
 Diatonisches Total 114 f.
 Doppelleittonklänge 56 f.
 Doppelterzklänge 73, 86
 Doppelter Kontrapunkt 137–140
 Dreifacher Kontrapunkt 137–140
 Echo-Choral 46–48
 Elfstufigkeit 20
 Fantasie 37, 104 f., 116, 135 f., 164 f.
 Fugato 50
 Fuge 107 f., 147 f., 153 f., 169
 Ganztonmaterial 67 f., 83
 Gotik 122 f.
 Grundtonfortschrittung 21, 24 f.
 Guido von Arezzo 17 f.
 Harmonisierung 25 f., 35 f., 39 f., 49, 54 f., 64 f., 133
 Heptatonik 20
 Hexachordsystem 18
 Imitation 27, 45 f., 61–63
 Kadenz 15–17, 74
 Kanon 103, 104
 Kantionalsatz 17
 Kirchentonarten 19
 Klangvorrat 24, 83
 Klauselbildung 20
 Kohärenz 22
 Kolorierung 51–53, 125
 Kontrapunkt 137–140, 1
 Leittonführung 22
 Magnificat 129–
 Mitteltönigkeit 1
 Mixturklänge 56
 Modulation 1, 92
 Neben-
 Neue
 Orgelmotette 61 f.
 Ostinato 74
 Overtüre 102 f.
 Partita 79–81
 Passacaglia 93 f.
 Pastorale 76–78
 Pendel 14 f., 112
 Pentatonik 20, 83, 114
 Plagale Akkordverbindungen 21, 84, 126 f.
 Präludium 100–102
 Quartsextbildungen 44 f.
 Quintensäule 34
 Quintfallsequenzen 28–33, 73, 74 f.
 Reale Sequenzen 58 f., 73, 74 f., 132
 Scherzo 165 f.
 Siebenstufigkeit 83
 Solmisation 17 f.
 Sonatensatz 150, 156, 166–168
 Tonale Sequenzen 28–33
 Tonleiterharmonisierung 35 f., 39–
 Tonvorrat 20, 24
 Transposition 24, 131
 Umgekehrtes Pendel 112
 Verminderter Septimakkord
 Wiener Klassik 140–1

PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

